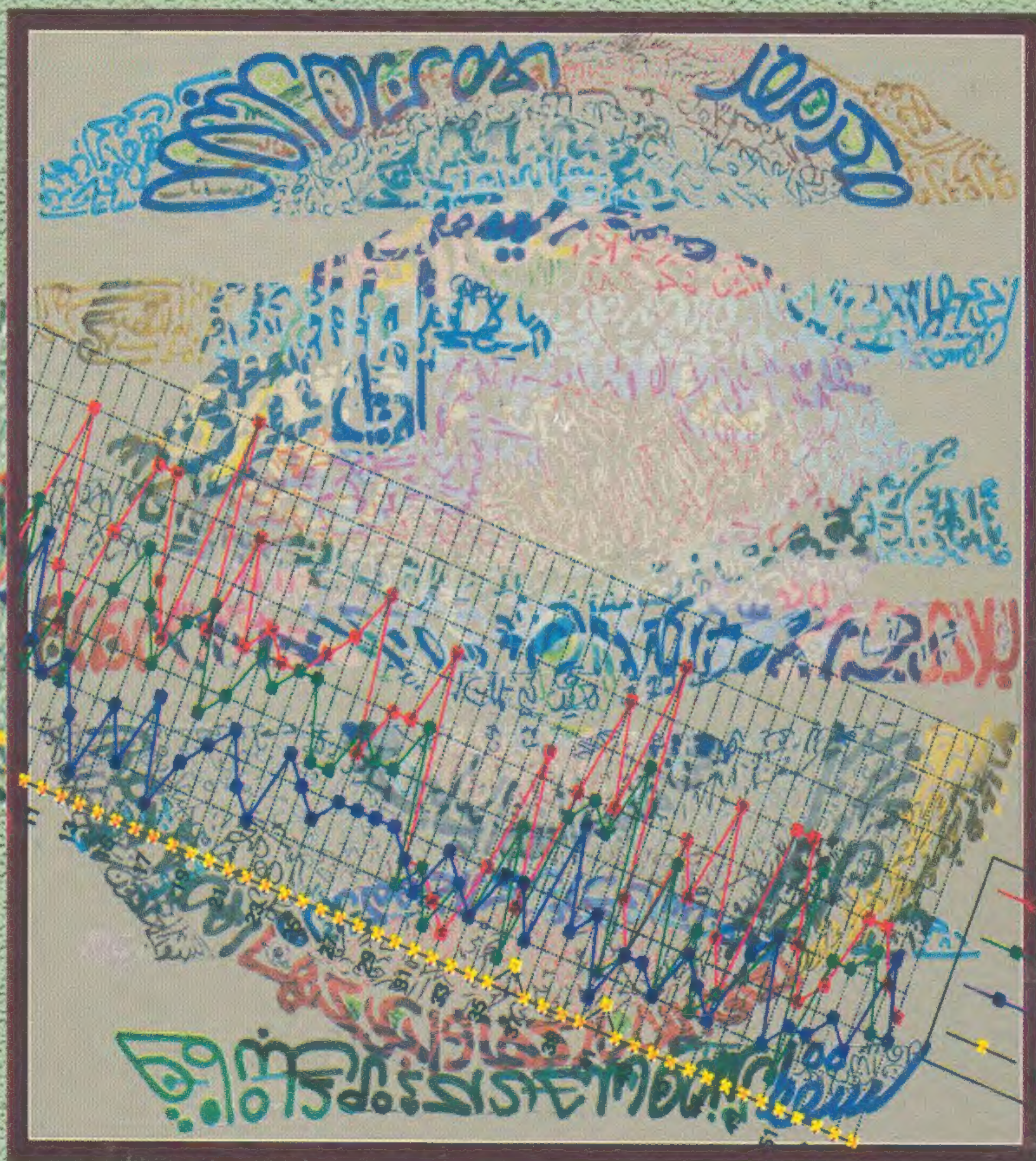


د. مراد عبد الرحمن مبروك

الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري



الهندسة الصوتية الإيقاعية
في النص الشعري
"دراسة نصية"



مركز الحضارة العربية

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي، في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات بيتها مركز الحضارة العربية .



رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

الجمع والصف الالكتروني

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف

م . الكيت كات - القاهرة

ت : ٣٤٤٨٣٦٨ ، ف : ٣١٤٨٠٤٢

الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى

دراسة نصية

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

جامعة القاهرة - كلية الآداب

«فرع بنى سويف»



الكتاب : الهندسة الصوتية الإيقاعية
في النص الشعري
"دراسة نصية"

الكاتب : د. هراد عبد الرحمن مبروك

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة الأولى
٢٠٠٠

رقم الإيداع : ٢٠٠٠ / ٣٣٤٥

الترقيم الدولي: 5-201-291-977-I.S.B.N.

الغلاف : محمود الهندى
جرافيك : آرت سمسارت

الجمع والصف الإلكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
هويدا محمود
مراجعة وتصحيح : زكريا منتصر

فازحة الدراسة

- ١ - المفهوم .
- ٢ - القيمة التعبيرية للصوت .
- ٣ - العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية .

(١) المفهوم

احتلت دراسة الأصوات الإيقاعية مكانة كبيرة فى المقاربات الشعرية ، سواء كانت الأصوات مكتوبة وتدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية المكتوبة ، أو كانت الأصوات متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء نطقه للقصيدة ، سواء كان هذا الناطق هو مبدع النص ومنتجه أو القارئ للنص قراءة قصدية دون العشوائية .

وبرغم وجود بعض الدراسات قديماً وحديثاً التى ربطت الصوت بمعانيه، إلا أن التيار البنىوى قد تمرد على هذه الرؤية ، ورأى أن اللغة اعتباطية نستطيع تشكيلها وفق ما نريد .

وبرغم ميلنا لهذه الرؤية من حيث عدم الربط الصارم بين أصوات معينة ومعان معينة ، إلا أننا لا نستطيع نفى المؤثرات الصوتية فى المعنى الدلالى للنص وهذه المؤثرات تحكمها مجموعة معايير منها : المستوى الأدائى للصوت ، ومستوى المعاشية للنص ، والحالات السيكلوجية لمنتج الصوت ومتلقيه وعصر النص وبيئته ، وطبيعة الواقع الذى أنتج فيه النص ومدى اقترابه من الواقع أو ابتعاده عنه . كل هذه المعايير وغيرها تؤثر إلى حد كبير فى العلاقة الحميمة بين الصوت ومؤثراته الدلالية . ويصبح لكل نص خصائصه الصوتية المميزة والدالة على معناه ، وذلك من خلال النظر إلى الصوت وفق منظومة شمولية للنص .

وبرغم أن الدراسات المعاصرة لا تختلف عن القديمة من حيث انقسامها إلى ثلاثة تيارات فى العلاقة بين الصوت والدلالة ، الأول يؤيد القيمة التعبيرية الذاتية للصوت ومنهم "كرامون" وغيره . والثانى لا يؤيدها ومنهم "ديلبويل" وغيره ، والثالث يقف موقفاً وسطاً ومنهم "مولينو" و"تامين" وغيرهما ^(١) نقول برغم هذه التيارات المتباينة إلا أننا نرى أنه لا يمكن نفى

القيمة التعبيرية للصوت نفيًا مطلقاً ولا قبولها قبولاً مطلقاً لكنها تقبل بمعايير معينة ووفق استراتيجية معينة ، فضلاً عن أننا لانعنى بالبحث عن المعانى التى ترتبط بأصوات حروف معينة ، كما فعل كثير من الدارسين قديماً وحديثاً ، لكننا نعنى هنا بالشراء الدلالى الذى يطرحه الصوت وفق المنظومة الشمولية للنص ، أى النص المكتوب عندما يتحول إلى صوت منطوق فإنه يكتسب ثراء دلاليًا ملحوظاً من خلال المعطيات الصوتية.

والصوت فى هذه الحالة يكون صوتاً قصدياً . أى يرتبط بقصدية النص المكتوب من حيث الوقفات والسكنات والوصل والقطع والاستمرار والترتيب والتركيب ، ومن ثم تخضع معظم معطيات النص المنطوق لمعطيات النص المكتوب .

كما أننا نجد الصوت تتشكل إيقاعاته تشكلاً هندسياً مستقيماً أو منحنيًا وفقاً لتشكيل النص الشعرى المكتوب ، فضلاً عن أن الإيقاع الصوتى للنص لا يمكن رصده أو تحليله إلا بتحويل النص المكتوب إلى منطوق . يضاف إلى ذلك أن الشعر فى كل الثقافات الإنسانية ارتبط بالإشارة دون الإيقاع ، "إذ إن كل النصوص القديمة جداً لدى كل الحضارات تؤسس علاقات حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية ، والمؤكد أن الوعى بإمكانيات استثمار المكان الشعرية للغة تم على المستوى الشفوى ، تلك الإمكانيات التى تظهر مزدوجة إذ بالإمكان اعتبار المادة اللغوية قابلة لأن تعرف تنظيمًا موسيقيًا خاصًا ، أو اعتبارها قابلة لأن تواكب عزف آلة موسيقية معينة ... يعمل الشاعر على تكيفها معها" .^(٢)

ومن ثم يمكن القول : إن الهندسة الصوتية الإيقاعية هى الأصوات التى تتماثل تماثلاً تطابقياً على المستويين ، الكمى والكيفى وتشكل مساراً هندسياً فى التابع الصوتى للنص وقد يكون هذا المسار مستقيماً أو منحنيًا وفقاً لطبيعة تشكيل النص .

أما القصيدة الصوتية فلا نعى بها "قصيدة الضوضاء" ^(٣) أو "الضجيج" التي يُعنى فيها صاحبها بقرع أصوات تصاحب عملية إلقائه للنص ولا التي تعتمد على تكرار حروف متماثلة في المعانى أو الأشكال أو المخارج الصوتية ، لكننا نعى بها القصيدة المنطوقة التي يلقيها الشاعر . ويتم تحليل هندستها الصوتية وفقاً للنص الصوتي المنطوق . أى أن كل قصيدة يتم تحويلها من نص مكتوب إلى نص منطوق وتحلل صوتياً وفقاً لمعطياتها الصوتية نطلق عليها "قصيدة صوتية" ، ويمكن أن تنطبق عليها هذه الدراسة ولذلك نقول : على الرغم من كثرة الدراسات التي عنت بالإيقاع الشعري، ومنها: دراسات مصطفى جمال الدين عن "الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة" ١٩٧٠ ^(٤) ، دكتور كمال أبو ديب "فى البنية الإيقاعية للشعر العربى" سنة ١٩٧٤ ^(٥) ، دكتور أحمد كشك "القافية تاج الإيقاع الشعرى" سنة ١٩٨٣ ، "ومحاولات التجديد فى إيقاع الشعر" سنة ١٩٨٥ ^(٦) دكتور سيد البحراوى "العروض وإيقاع الشعر العربى" سنة ١٩٩٣ ^(٧) د. جوزيف شريم "الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة" سنة ١٩٩٤ ^(٨) وغيرها . إلا أن هذه الدراسات برغم عنايتها بالجوانب الإيقاعية فى القصيدة إلا أنها اعتمدت على النص المكتوب بما فيها دراسة الدكتور جوزيف شريم . إذ على الرغم من أن عنوان دراسته "الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة" فقد اعتمد فى هذه الدراسة أيضاً على النص المكتوب . والنص المكتوب هو نص صامت لا نستطيع أن نستخلص منه إيقاعاً صوتياً إلا بعد تحويله إلى نص منطوق ، فضلاً عن أن دراسة جوزيف شريم استندت إلى المعايير التقليدية فى استنباط الإيقاع كالجناس ، والقافية ، والتكرار اللفظي ، والسجع ، واستندت إلى الحروف برغم أنها رموز لغوية صامتة لا تحدث إيقاعاً. يضاف إلى ذلك أنه قسم أنواع الهندسة الصوتية إلى ستة أنواع هى : (الهندسة الإيقاعية) ويعنى بها تكرار

الصوامت فى مقاطع نبرية ، و(الهندسة الخاتمة) ويعنى بها تكرار الصوامت فى آخر كل شطر ، و(الهندسة الفاتحة) ويعنى بها تكرار الصوامت فى أول الجزء أو الشطر وفى آخرهما ، و(الهندسة التأليفية) ويعنى بها انتشار التنسيق على جزء عروضى بأكمله ، و(الهندسة الرابطة) ويعنى بها تكرار الصوامت فى آخر الجزء وأول الجزء التالى . والملاحظ أن كل هذه التقسيمات تدور حول التكرار اللفظى للحروف فى الشطر الشعري الواحد أو فى السطرين المتتابعين ، ومن ثم إلى جوهر الهندسة الصوتية لأنها تتركز حول الحروف المكررة فقط .

يضاف إلى ذلك أنه اقتصر على قصيدة الشعر الحر ولم يطبقها على نماذج أخرى كالقصيدة الكلاسيكية حتى يستخلص طبيعة السمات الهندسية لكل من الأشكال الشعرية . والأمر الأساسى أن هذه الدراسة استندت إلى الحروف وهى أشكال صامتة بينما الإيقاع يستند إلى النص المنطوق .

وتأتى هذه الدراسة مغايرة لما سبقها من حيث اعتمادها على النص المنطوق بصوت الشاعر نفسه . إلى جانب صوت آخر مثل صوت الباحث مثلاً حتى يتضح مدى التماثل الصوتى للهندسة الإيقاعية فى النص ، ولكن يظل صوت الشاعر هو الأساس إذا توافق صوته مع قصيدة النص ولكى يتحقق ذلك كان لابد من اعتمادها على الأجهزة الصوتية العملية التى تقوم بتحويل النص الشعري من نص مكتوب إلى نص منطوق . وبرغم اعتمادنا فى التحليل الإيقاعى للنص الشعري فى هذه الدراسة على صوت الشاعر نفسه إلا أن منهج التحليل الصوتى يتيح للدارس تحليل النص المنطوق سواء بصوت الشاعر أو صوت الباحث ، أو أى صوت آخر ، شريطة أن يكون النطق قصدياً أى يرتبط بقصدية الشاعر أو النص فى القصيدة من حيث الوقف والوصل والعطف والاستفهام والتعجب والاستنكار .

(٢) القيمة التعبيرية الصوتية :

وارتباط الصوت بالقيمة التعبيرية اختلف حوله العديد من الدارسين فهناك جدل قديم منذ فلاسفة الإغريق ، مروراً باللغويين العرب والهنود القدامى ، وانتهاءً بالدراسات الصوتية والسيمائية واللسانية المعاصرة ، فقد فطن بعض اللغويين العرب القدامى إلى أهمية الصوت الدال ، ولم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التذليل على صحة قضية لغوية أو تركيبية أو أدبية أو دينية ، ومن هؤلاء العلماء الخليل بن أحمد ، وسيبويه ، وابن دريد ، وابن جنى ، وابن فارس ، وابن سينا ، والجاحظ ، وفخر الدين الرازى ، كما عنى به بعض اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين مثل همبلت Humboldt ، ويسبرسن Jespersen ، وبوز H.G. Pos ، وماريوباي Mariopei ، وفندريس ، وفيرث Firth ، وستيفن أولمان ، وجورج هربرت ميد G.H. Mead ، ودى سوسير ، وسابير Sapir ، وروبرت هول R. Holl ، وادجار سترتفنت E. sturtevant ، وهاكوا Hayakawa وغيرهم . ومن اللغويين العرب المحدثين عنى به أحمد فارس الشدياق ، وجورجى زيدان ، ومرمرجى الدومنيكى ، وانستاس الكرملى ، والعلايلى ، ومحمود السعران ، وإبراهيم أنيس ، وعبد الرحمن أيوب ، ومحمد كمال بشر ، وعبد الصبور شاهين ، وتمام حسان ، ومحمد عونى عبد الرؤوف ، وأحمد مختار عمر ، ومحمود فهمى حجازى ، ومصطفى مندور ، وسعد مصلوح ، والبدرى زهران ، وأحمد كشك ، وماهر هلال ، ومصطفى شحاته ، وكريم حسام الدين ، ومحمد العبد وغيرهم^(٩) .

نقول : على الرغم من اختلاف الدرس اللغوى والنقدى قديماً وحديثاً حول هذه القضية ، إلا أننا لا نستطيع إغفال أثر الصوت فى تشكيل المعنى وفى الهندسة الإيقاعية للنص الشعرى .

كما لانغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية ، إذ تشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري تبعاً لشكل القصيدة . فشكل القصيدة العمودية يفرض هندسة صوتية معينة ، وشكل قصيدة الشعر الحر يفرض هندسة مغايرة ، برغم أن القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعري واحد ، لكن طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصوتية الملائمة له .

فنحن "إذا تأملنا النص الشعري العربي القديم فى قالبه النموذج وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية ومقومات إنشاديته إذ إن هذا الإيقاع العروضى والقافية يكتسبان أهمية كبرى .. باعتبارهما الوسيلتين اللتين انطلقا منهما يمكن إدماج الموسيقى فى اللغة" (١٠) .

وهاتان الوسيلتان تقدمان فى شكل عمودى هندسى يقوم على التوازى الرأسى للأبيات وعلى التقابل الأفقى للأشطر . "وهذان العنصران ؛ الرأسى والأفقى ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه وصف الوحدات المكونة أفقياً فى حدود شطرين متقابلين فى خط واحد ، تفصل بينهما مساحة بيضاء مشكّلين نموذجاً تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عمودياً ، مفسحة المجال لتواز هندسى ثالث ، تنظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودى ، وهى فراغات بيضاء تتفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقياً يحددان النص فى البداية والنهاية" (١١) .

وعليه فإن الهندسة الإيقاعية تأتى متوافقة مع هذه الهندسة الشكلية لأن "هذا التوازى والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً ، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزمانى فى الأداء الشفوى ، بحيث يؤطر الأول الثانى ويحدد من امتداده منظماً له فى تواز هندسى تقدم معه عناصر النص فى نظام متشاكل" (١٢) .

كما أن هذا الإيقاع الهندسى المناسب والمنتظم فى القصيدة العمودية يتوافق والحالات الشعورية والنفسية، أى يكون له أثر فى تشكيل المعنى للمتلقى، ولذلك يقول حازم القرطاجنى: "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل ، وتأليف متناسب ، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع فيها الموقع الذى ترتاح له" (١٣) .

على حين أن الهندسة الصوتية الإيقاعية فى قصيدة الشعر الحر FREE VERSE ، تأتى متوافقة أيضاً مع شكل القصيدة ، فلا تنتظم الهندسة الصوتية الإيقاعية فيها انتظاماً متوازياً أو متقابلاً ، لكنها تتابع تتابعاً غير منتظم وفقاً لطول السطور الشعرية وقصرها ووفقاً لتغير البحور الشعرية . ذلك أنها تعتمد على تماثل الوحدات الصوتية الإيقاعية وفقاً لهذا الشكل اللا منتظم للنص الشعرى .

(٣) العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية

وقد اتبعنا عدة خطوات إجرائية فى تحديد المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى هى :

١ - تحويل النص الشعرى المكتوب إلى نص منطوق باستخدام جهاز السنوجراف Sonagraph أو الاسبيكتروجراف Spectrograph ، أو جهاز التحليل الطيفى الفورى Speech work station وهى أجهزة تقوم بتحويل الصوت المنطوق إلى حزم صوتية ، وقد استخدمنا فى هذا الصدد جهاز "السنوجراف" كى يتم تحويل النص المكتوب إلى حزم صوتية متجاورة يتم على ضوئها تحديد الكتابة الصوتية المنطوقة للنص الشعرى . غير أننا قد استخدمنا فى الكتابة المقطعية للنص "الرمزية الدولية" (١٤) إلى جانب الرمزيين العربية والأوربية حتى يسهل التعامل مع النص فى شتى الجوانب

الثقافية العربية أو الأجنبية وقد بدأنا فى التقطيع الصوتى بالحزم الصوتية الدقيقة للنص من خلال تتابع الصوائت والصوامت الصوتية مروراً بالرمزية الدولية العالمية والعربية والإنجليزية وانتهاءً بالصيغ التفعيلية العروضية . ومن خلال التماثلين التطابقى والتقاربى لهذه الأنماط نستطيع تحديد المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى . وبرغم تعدد الأبجديات الصوتية التى صدرت عن الجمعية الصوتية الدولية والتى كان آخرها الأبجدية الصوتية التى استخدمها أغلب اللغويين العرب المعاصرين حتى تواكب صوتيات النص الأدبى المعاصر من ناحية ، ولتوافق معظمها مع آلات الطباعة العربية من ناحية ثانية كما هو موضح فى جدول (١). واعتمدنا فى هذا الجدول على بعض الدراسات اللغوية المعاصرة ومنها دراسة "الكلام إنتاجه وتحليله" للدكتور عبد الرحمن أيوب و"دراسة الصوت اللغوى" للدكتور أحمد مختار عمر ، ووضعنا صوتى "الواو والياء" ضمن الصوائت لأن معظم اللغويين^(١٥) قد درسوها ضمن أصوات اللين أو أشباه اللين على اختلاف مستوياتها .

٢- تحليل النص الشعرى وفقاً لصوت الشاعر أو إلقائه لنصه وقد استطعنا الحصول على بعض القصائد الشعرية للشعراء الذين تدور حولهم هذه الدراسة وهم "عبد الله البردونى" ، "وبدر شاكر السياب" ، "وأحمد عبد المعطى حجازى" مسجلة بأصواتهم ، وقمنا بتحليلها صوتياً وفقاً لنطقهم الصوتى للقصائد . حيث إن طبيعة المنهج تقتضى أن تنطق القصيدة بصوت الشاعر أولاً ، فإن لم يكن ذلك ممكناً ينطق النص بصوت آخر شريطة أن يكون صوتاً قصدياً - أى يرتبط بقصدية النص فى الوقفات والسكنات والعطف والوصل والفصل - ويتم تحليل الهندسة الصوتية للنص وفق هذا الصوت القصدى ، ويمكن أن تنطق بالصوتين «صوت الشاعر وصوت آخر» حتى يتسنى معرفة الخصائص الصوتية للنص .

جدول رقم (١)
جدول الرمزية الصوتية المستخدم في هذه الدراسة

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربي	الرمز الدولي	نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربي	الرمز الدولي
الصوامت	الهمزة	ء	ʔ	الصوائت	الكسرة القصيرة	ـِ	i
	الباء	ب	b		الكسرة الطويلة	ـِي	i:
	التاء	ت	T		(ياء المد)	ـِي	i:
	الثاء	ث	θ		الضمة القصيرة	ـُ	U
	الجيم	ج (معطشة)	dj=dz		الضمة الطويلة		
		ج (القاهرة)	g		(واو المد)	ـُو	U:
	الحاء	ح	h		الفتحة القصيرة	ـَ	a
	الخاء	خ	x		الفتحة الطويلة		
	الدال	د	d		(الألف الممدودة)	ـَا	a:
	الذال	ذ	ð		الواو	ـُو	W
	الراء	ر	r		الياء	ـِي	j
	الزاي	ز	z				
	السين	س	s				
	الشين	ش	ʃ				
	الصاد	ص	s				
	الضاد	ض	d				
	الطاء	ط	T:				
	الظاء	ظ	ð				
	العين	ع	ʕ				

٣- استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية من النص المنطوق «الحزم والكتابة الصوتية المنطوقة» وذلك من خلال الكشف عن التماثل في المقاطع الصوتية ، والصيغ التفعيلية ، والحركات الصوتية ، والجهر والهمس الصوتيين ، والتنغيم ، ويتضح هذا التماثل من خلال جدول المتغيرات الصوتية لهذه الأنماط والمسار الهندسى البيانى لها ، مستخدمين فى ذلك الجداول الإحصائية والرسوم الهندسية البيانية حتى يتم دراسة الهندسة الصوتية للنص دراسة علمية دقيقة .

٤- محاولة ربط الأنماط الصوتية مع بعضها البعض فى النص . وذلك عن طريق كشف طبيعة العلاقة الترابطية بين كل من المقاطع الصوتية ، والحركات الصوتية . وقد أمكننا التوصل إلى معادلة علمية تحكم العلاقة بينهما بحيث يمكن ضبط أحدهما عن طريق الآخر ، وأطلقنا عليها المعادلة المقطعية الحركية "المقطحركية" .

٥- محاولة استنباط المعانى الدلالية من خلال العلاقة بين هندسة الصوت والتشكيل الهندسى للنص. على أن علاقة المعانى بالهندسة الصوتية للنص تظل نسبية حيث تختلف من نص لآخر وفقاً لطبيعة تشكيل النص من ناحية، وتشكيل الهندسة الصوتية من ناحية أخرى. غير أن العلاقة بينهما تظل موجودة فى كل النصوص الإبداعية وإن اختلفت دلالتها وأبعادها من نص لآخر .

٦- الاعتماد على "التشاكل الصوتى" الذى يسهم فى استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية ، والتشاكل الصوتى قد عنى به جريماس Greimas وقصره على تشاكل المضمون فى كتابه "الدلالة البنيوية" ، الأمر الذى جعل هذا المفهوم جامعاً وغير محدد ، وتنشق منه تفريعات عديدة ويرتبط بالمعنى دون التركيب اللغوى حيث يرى أن التشاكل هو "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التى تجعل «قراءة النص» قراءة متشاكلة للحكاية" (١٦) .

أى أن هذا المفهوم يدور حول الأفكار والمضامين والمعانى المتشاكلة أو المتماثلة أو المتوافقة أو المكررة فى النص .

غير أن راستى Francois Rastier ، قد طور مفهوم "التشاكل" وخرج به من الحيز المضمونى الضيق عند "جرىماس" ، إلى حيز متسع يشمل التعبير اللغوى والمضمون معاً ، ومن ثم أخذ يشمل التشاكل الصوتى والنبرى والإيقاعى والمنطقى والمعنوى . أى أن التشاكل الصوتى يصبح جزءاً من التشاكل النصى الذى عرفه "راستى" بأنه "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت" ^(١٧) ، وطبق هذا المفهوم على الشعر وخصوصاً عنصر التشاكل الصوتى والتعادلات والتوازنات التركيبية .

وقد أيدت جماعة (M) الشعرية مفهوم "راستى" ، وسارت على خطاه ، ورأت أن التشاكل هو "تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها «ظاهرة أو غير ظاهرة» صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية «عميقة أو سطحية» على مدى امتداد النص ^(١٨) .

وعليه فإن التشاكل النصى عند "جماعة M" يعتمد على صحة القواعد التركيبية المنطقية فى النص من حيث تماثل المعنى وتقاربه وعدم تناقضه ، أى لا بد من وجود تماثل أو توافق بين المعانى المطروقة من ناحية وبين التعبيرات اللغوية واللفظية فى النص من ناحية ثانية .

وبرغم التناقض Paradox الذى وقعت فيه "جماعة M" من حيث استنادها إلى التوافق اللفظى والدلالى ورفضها التناقض والمفارقة ، إلا أن جهودها تعد خطوة متقدمة ومتطورة فى توسيع مفهوم التشاكل النصى . كما تعد مكملة لمفهومي : "جرىماس وراستى" .

على أن ما يعنينا فى هذا الموضع هو "التشاكل الصوتى" - وهو أحد أنماط التشاكل النصى - ويعنى به الاشتراك الصوتى فى مقوم من مقومات النص عن طريق تجنيس بعض تراكيب السياق النصى تجنيساً كلياً أو جزئياً ،

ويبدأ بالصوائت ، والصوامت والمقاطع بشتى أنواعها ، والجهر والهمس ،
والتفعلات المتماثلة ، والتراكيب النحوية المتعادلة ، وينتهي بتماثل الجرس
الصوتي للكلمات المكررة تكراراً لفظياً .

ومن ثم تدور هذه الدراسة في أربعة محاور : الأول يعنى بالهندسة
المقطعية الصوتية ، والثانى : بهندسة الحركات الصوتية والمعادلة المقطعحركية
والثالث : يعنى بالهندسة الوصفية الصوتية ، والرابع : يعنى بهندسة السرعة
الإيقاعية والتشكيل الدلالى للنص ●

(١)

الهندسة الصوتية المقطعية

١-١- المقاطع الصوتية الثابتة.

١-٢- المقاطع الصوتية المتغيرة.

الهندسة الصوتية المقطعية

يعنى بالهندسة الصوتية المقطعية ، الأصوات الإيقاعية المتماثلة ، على مستوى المقاطع الصوتية والصيغ التفعيلية ، حيث نجد أن المستويات الصوتية المقطعية تتكرر تكراراً متماثلاً فى كل النص الشعري ، ومن ثم تسهم الهندسة الصوتية المقطعية الإيقاعية فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . وتمثل هذه الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة فى النص الشعري فى محورين:

الأول : الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة .

الثانى : الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة .

١-١ - الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة

تعد القصيدة العمودية من أكثر القصائد الشعرية اعتماداً على الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة، تلك الهندسة التى تقوم على الترتيب ، والتعاقب والتكرار الثابت ، سواء على مستوى المقاطع الصوتية ، أو الحركات الصوتية ، أو الصيغ التفعيلية العروضية، أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالجهر Sonant والهمس Surd والنبز Stress ، والتنغيم Intonation والجرس الصوتى . والتكرار التماثل أو التقاربي بين هذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض هو الذى يشكل المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص الشعري .

غير أننا نعنى بالهندسة الصوتية المقطعية الثابتة ، تلك الهندسة الصوتية الناتجة عن تماثل المقاطع الصوتية مع بعضها البعض تماثلاً ثابتاً لا يتغير طوال النص الشعري ، وكذلك تماثل الصيغ التفعيلية العروضية على اعتبار أن هذه الصيغ هى محصلة تضافر المقاطع الصوتية مع بعضها البعض .

ولتوضيح الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة فى النص الشعري العمودى

نقف على سبيل التمثيل عند قصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادي" للشاعر عبد الله البردوني ، لتوضيح مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة ، وذلك من خلال إلقاء الشاعر للقصيدة بصوته^(١٩) تارة وصوت الباحث تارة أخرى ، ثم تحليل النص الشعري تحليلاً طيفياً باستخدام جهاز السنوجراف Craph Tm Model 7800 (Digital Sonagraph). ولما كان من غير الملائم في هذا الموضع أن نضع كل صورالحزم الصوتية للقصيدة لأننا سنقع في مزلق التكرار الكمي دون جدوى . رأينا أن نحلل النص من خلال حزمه الصوتية مقتصرين في ذلك على عرض بعض نماذج التحليل الطيفي ، ثم نعرض بعد ذلك للكتابة الصوتية المنطوقة لكل النص الشعري وهذه الكتابة بدورها هي محصلة التحليل الطيفي للحزم الصوتية في النص الشعري كله من خلال صوت الشاعر نفسه .

يقول عبد الله البردوني في مطلع قصيدته :

تسلياتي كموجعاتي وزادي . . مثل جوعي وهجعتي كسهادي

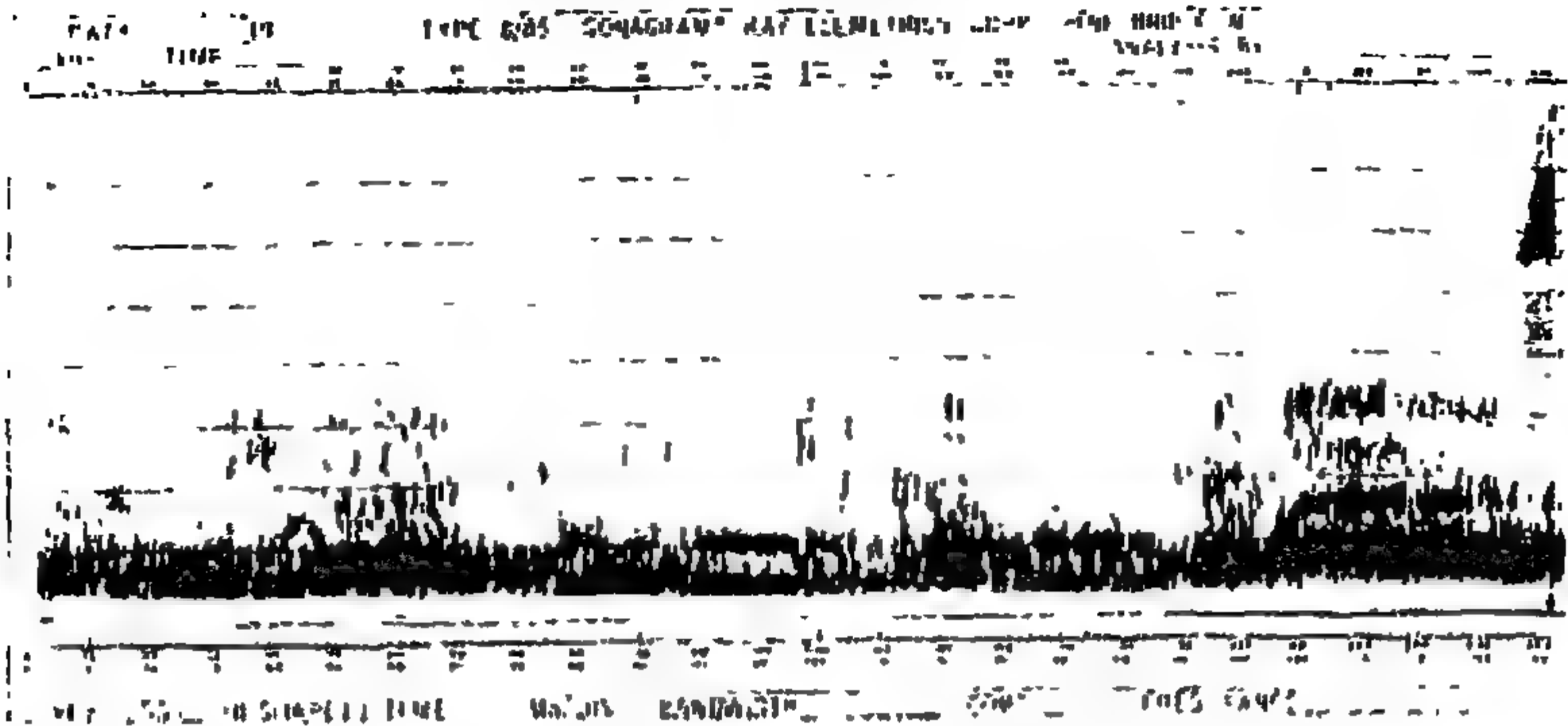
والتحليل الطيفي للشطر الأولي على سبيل التمثيل يتضح في الشكلين الطيفيين أرقام (١) ، (٢) بصوت الشاعر وفي شكل (٣) بصوت الباحث . ففي الشكل الطيفي الأول بصوت الشاعر نجد قوله : "تسلياتي كموجعاتي" تتابع فيه الأصوات على النحو التالي : (ت - س - ل - ي - أ - ت - ي - ك - م - و - ج - ع - أ - ت - ي) أي أن الحزم الصوتية تبدأ بصوت التاء ثم صوت الفتحة القصيرة ثم صوت السين ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم الياء ثم الفتحة الطويلة ثم التاء ثم الكسرة القصيرة وهكذا حتى نصل إلى صوت الياء .

وفي الشكل الطيفي الثاني بصوت الشاعر نجد قوله "وزادي" ، وتتابع فيه الأصوات على النحو التالي : (ز - أ - د - ي) . فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الزاي ثم صوت الفتحة الطويلة ثم صوت الدال ثم الكسرة الطويلة .

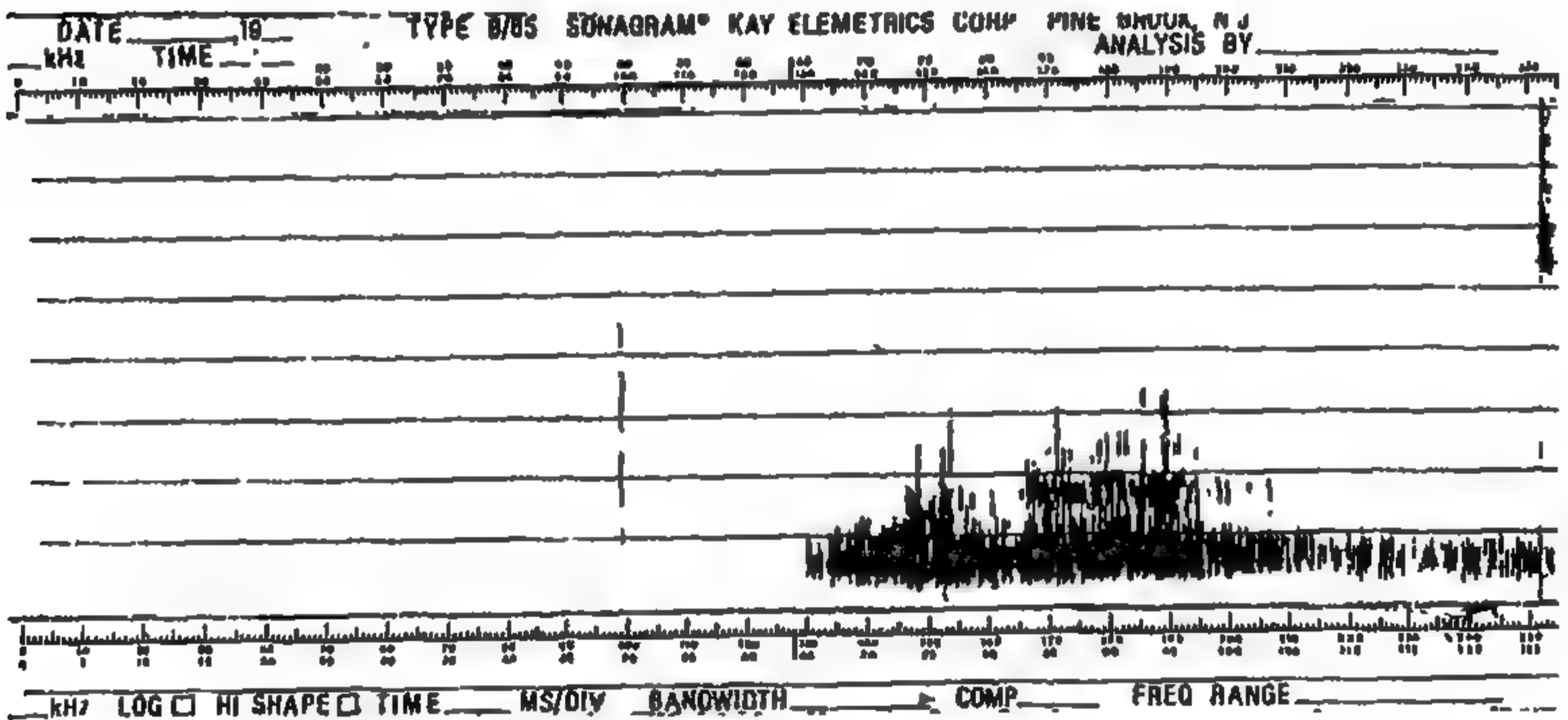
وفى الشكل الطيفى الثالث بصوت الباحث نجد قوله (تسلياتى كموجعاتى وزادى) تتابع فيه نفس الأصوات الصوتية فى الشكلين السابقين من أول الحزمة الصوتية لصوت التاء وحتى الحزمة الصوتية لصوت الياء . ويتضح لنا من خلال أشكال الحزم الصوتية أن الأصوات الصامتة والصائتة تتجاور تجاوراً تعاقبياً حيث تبدأ الحزم بالصامت ثم يعقبه الصائت وهكذا وهذا التجاور التعاقبى المنظم يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص .

كما يتضح لنا أيضاً من خلال هذه الحزم الصوتية أن المقاطع التماثلة تماثل حزمها الصوتية، ومن ثم تماثل المقاطع الصوتية القصيرة (cv) مع بعضها البعض، وكذلك المقاطع المتوسطة (cvc - cvv) والطويلة (cvcc) (cvvc - كل منهما يتماثل مع بعضه البعض. وهذا التماثل بدوره يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية ويتضح هذا التماثل على سبيل التمثيل فى الشكل الطيفى بين المقطعين المتوسطين المفتوحين (ي - ا، ع - ا). وكذلك بين (ت - ي، ت - ي) وكذلك بين المقاطع القصيرة (ل - ، ك - ، ج -). لكننا نلاحظ فى الأشكال الطيفية المسجلة بصوت الشاعر أن بها بعض التداخل فى الحزم الصوتية ولا سيما أصوات الجهر والهمس المتجاورة ويرجع هذا لسببين الأول : أن تسجيل صوت الشاعر لم يكن نقياً ، وذلك لوجود بعض الأصوات الضوضائية التى كانت مصاحبة لإلقاء الشاعر للقصيدة والثانى : أن صفات بعض الأصوات تثقل للأصوات المجاورة لها نتيجة تأثر الأصوات المتجاورة ببعضها البعض - لذلك نجد فى هذه الحزم أن بعض الأصوات المهموسة - والتى يفترض أن تكون خالية من الخطوط الطولية السوداء لأن هذه الخطوط تعبر عن اهتزاز الأوتار الصوتية أثناء نطق الصوت المجهور بينما الأصوات المهموسة لا تهتز فيها الأوتار الصوتية - أخذت صفات الجهر نتيجة التأثر بالصوت المجاور، ويتضح الفرق بين

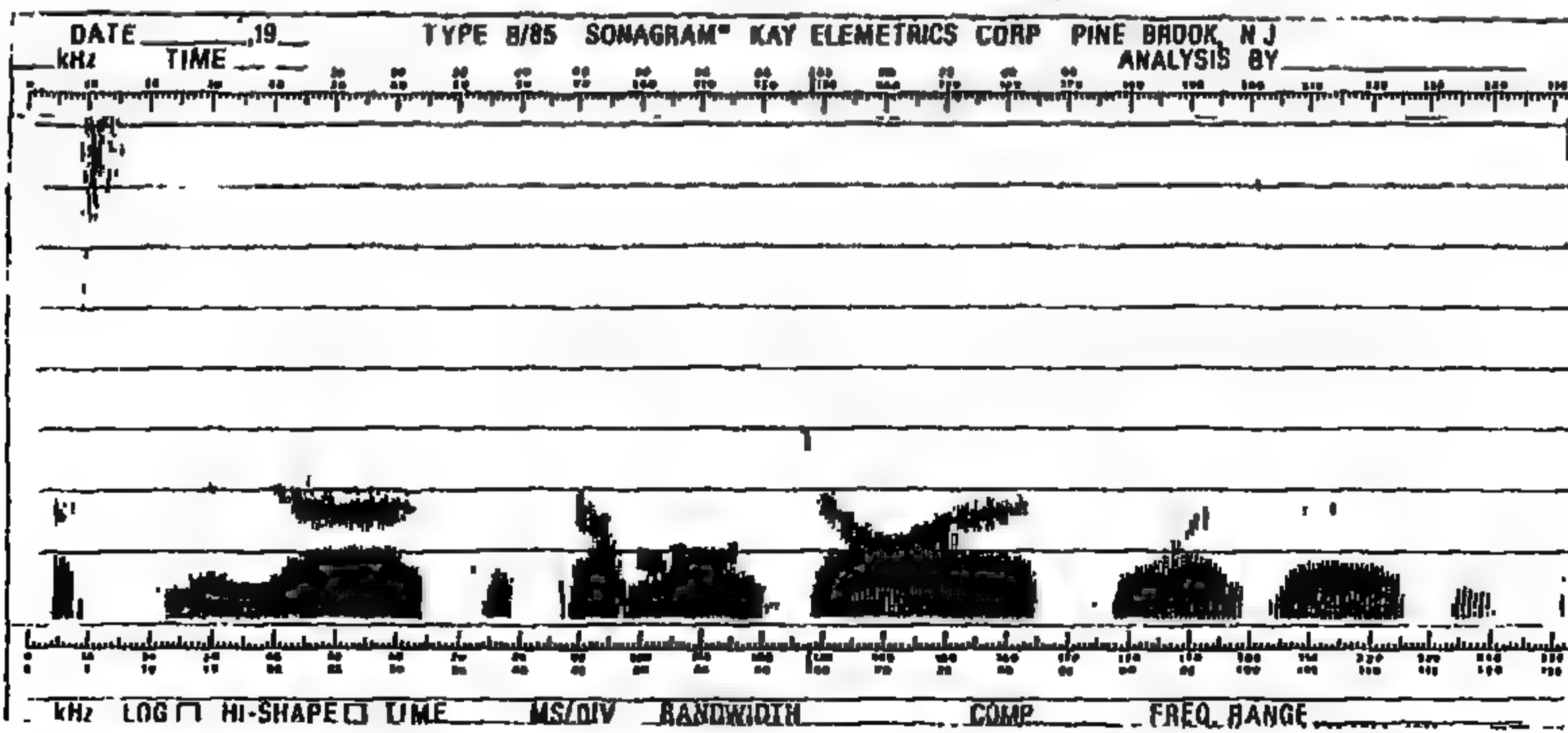
شکل طیفی رقم (۱) تسلیاتی کموجعانی (صوت الشاعر)



شکل طیفی رقم (۲) وزادی (صوت الشاعر)



شکل طیفی رقم (۳) تسلیاتی کموجعانی وزادی (صوت الباحث)



الجهر والهمس - أو لنقل بين الحزم الصوتية ذات الخطوط السوداء الطويلة. والحزم الصوتية الخالية من هذه الخطوط - عندما يكون الصوت نقياً أو يصاحبه ضوضاء أو ضجيج . ويتضح ذلك من خلال المقارنة بالشكل الطيفي رقم (٣) الذي جاء بصوت الباحث في معمل صوتى مغلق وخال من الضجيج أو الضوضاء ، وهذا الشكل تحليل طيفى لنفس الشطر الشعرى الأول فى القصيدة وهو (تسلياتى كموجعاتى وزادى) وفيه نجد أن هذا الشكل الطيفى هو نفس الشكلين الطيفيين رقمى (١ ، ٢) اللذين سجلنا بصوت الشاعر . أى أن الفرق بينهما يكمن فى وجود أصوات ضجيجية مصاحبة لصوت الشاعر واتضحت فى حزم الشكلين (١ ، ٢) . وخلو الشكل رقم (٣) من هذا التداخل الصوتى لذلك نلاحظ وضوح أصوات الجهر والهمس دون تداخل بينهما ، وفيه تتضح أصوات الهمس فى حزم بيضاء خالية من أى خطوط سوداء . ويمكن الفرق بينهما أيضاً فى المدة الزمنية المستغرقة فى النطق ، فالشكلان (١ ، ٢) المسجلان بصوت الشاعر استغرقا مدة زمنية أطول وصلت إلى ثلاث ثوانى ونصف الثانية تقريباً فى نطقه للشطر الأول (تسلياتى كموجعاتى وزادى) بينما الشطر نفسه نطق بصوت الباحث فى مدة ثانيتين ونصف الثانية فى الشكل الطيفى رقم (٣) . وعليه فإن المسافة الزمنية للمقاطع عند الشاعر كانت أطول منها عند الباحث . وإن كان ذلك يحدث تغييراً فى سرعة الإيقاع ، لكنه لا يحدث تغييراً فى التماثل التكرارى للمقاطع الصوتية . أى يظل عدد المقاطع هو نفسه لا يتغير بتغير المسافة الزمنية طالما أن النص المنطوق واحد .

ومن خلال تحليلنا الطيفى لقصيدة "وما يزال إلا أنا وبلادى" فإن الكتابة الصوتية لها قد جاءت على النحو التالى :

الكتابة الصوتية للقصيدة وفقاً للتحليل الطيفى :

۱- تسلیاتی کمو جعائی وزادی

فاعلاتن											
+											
متعلن											
+											
فاعلاتن											
د: ی di:	ز: ا zn:	و: ا wa	ت: ی ti:	ا: ع fa:	ج: ج dji	م: و muw	ا: ا ka	ی: ی ti:	ی: ا ja:	ل: ل Li	ت: س tas
ص: ح cvc	ص: ح cvc	ص: ح cv	ص: ح cvc	ص: ح cvc	ص: ح cv	ص: ح cvc	ص: ح cv	ص: ح cvc	ص: ح cvc	ص: ح cv	ص: ح cvc

۲- وکۆرسی مریزە مثل صحوی

و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی
wi:	sah	lu:	mi	tun	ra	ri:	mn	si:	wa
ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cvv	cv

فعلاتن

+

متعلن

واجتماعی باخوتی کانفرادی

و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی	و-ی
di:	ra:	la	kan	ti:	wa	xi	bi	mi:	wndj
ص ح ح	ص ح ح	ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv

فعلاتن

+

متعلن

فعلاتن

٣- والصدقات كالعداوات تؤذى

ذى	تـ	ثـ	وا	دا	عـ	كـ	تـ	قـ	دا	من	ومن
i:	tu?	ti	wa:	da:	ʔa	ka:	tu	qa:	da:	sa	was
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص
cvv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

+ فاعلاتن

مفعّلن	+	فاعلاتن
--------	---	---------

فسواء من تصطفى أو تعادى

دى	عـ	ثـ	وا	فـ	طـ	تـ	مـ	نـ	و	سـ	فـ
di:	ʔa:	tu	?aw	fi:	Ta	tas	man	?u:	wa:	sa	fa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ح
cvv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvc	cvv	cv	cv

+ فاعلاتن

مستقلن	+	فاعلاتن
--------	---	---------

۴- این داری کغربتی فی المنافی

فی ی	نا:	م:	فیل	تی:	ب:	غ:	ک:	ری:	ا:	ن:	م:
cvv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cv
ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح
fi:	na:	ma	Fill	ti:	ba	ur	ka	ri:	da:	na	ʔim
cvv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فاعلاتن + متفعّلن

واحترافی کذکریات رمادی

دی:	ما:	ر:	ت:	ا:	ر:	ذ:	ک:	قی:	ا:	ت:	و:
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc
ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح	ح ح ح
di:	ma:	ra	ti	ja:	ra	ik	ka	qi:	ri:	ti	wah
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cv	cvc

فعلاتن + متفعّلن

٥- يبلادي التي يقولون عنها

[illegible]

منك ناری ولی دخان انفادی

[illegible]

٦- ذاك حظي لأن أمي "سعود"

دُن	عُـو	سُـ	مِـي	مُـم	نُـا	نُـن	لِـ	يِـي	ظِـظ	حِـظ	كُـا	اِـا
dun	fu:	su	mi:	?um	na	?an	li	i:	hi	ha	ka	a:
من ح ص	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح ص	من ح	من ح ص	من ح	من ح ح	من ح ص	من ح ص	من ح	من ح ح
cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv

فَاعِلَاتِن

+

مَتَقَعْلَن

وأيي مرشد وخالتي "قمادى"

دِـي	مِـم	قِـ	لِـي	خِـا	وِـا	دِـن	شِـ	مِـر	بِـي	نِـا	وِـا	وِـا
di:	ma:	qu	li:	xa:	wa	dun	l	mur	bi:	?a	wa	wa
من ح ح	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح ح	من ح	من ح ص	من ح	من ح ص	من ح ح	من ح	من ح	من ح
cvv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cv	cv

فَاعِلَاتِن

+

مَتَقَعْلَن

۷- او لائی اُعطیت او لاد جاری

ری: ی	ج: ا	د:	ل: ا	و: ۶	ت:	ط: ی	ع: ۶	ن: ی	ن: ۶	ل: ی	و: ۶
ri:	dja:	da	lu:	aw	tu	taj	?aɪ	ni:	?an	li	?aw
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
cvv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cvc	cv	cvc

فَاعِلَاتِن + مُسْتَعْلَن

ور فاقی دفاتری ومدادی

دی: ی	د: ا	م:	و: ا	ری: ی	ت:	ف: ا	د:	کی: ی	ف: ا	ری: ی	و: ا
di:	da:	mi	wa	ri:	ti	fa:	da	qi:	fa:	ri	wa
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cv

فَاعِلَاتِن + مُتَعْلَن + فَعْلَاتِن

٨- أو لا يدفع عن طهره

[illegible]

وبغياتي محر الذئاب العوادي

[illegible]

٩- أو لانی زعمت ان لديهم

هم	دي	لا	نا	ان	ت	ع	زا	ني	ان	لي	او
him	daj	la	na	ʔan	tu	ʔam	za	ni:	ʔam	li	ʔaw
م ح ص	م ح ص	م ح	م ح	م ح	م ح	م ح ص	م ح	م ح ح	م ح ص	م ح	م ح ص
cvc	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cvc

فعلاتين

متفعلن

+

فاعلاتين

لي حقوقا من قبل "حق ابن هادي"

دي	ها	ن	لب	ق	ح	ل	م	ن	ق	ح	لي
di:	ha:	ul	qib	haq	li	qab	min	qan	qu:	bu	li:
م ح ح	م ح ح	م ح	م ح ص	م ح ص	م ح	م ح ص	م ح ص	م ح ص	م ح ح	م ح	م ح ح
cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvc	cvc	cv	cvc

فاعلاتين

مستفعلن

+

فاعلاتين

١٠- بابلاڊى هڏى الرىبا والسواقى

ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى
qi:	wa:	sa	was	ba:	ru	ir	ba:	di:	ja:
من ح ح	من ح ح	من ح	من ح من	من ح ح	من ح	من ح من	من ح ح	من ح ح	من ح ح
cvv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvc	cvv	cvv	cvv

فَاعِلَاتِن

+

مُسْتَقْلِلَاتِن

فَاعِلَاتِن

فِى ضُلُوعِ تَهْدَاتِ شَوَادِى

ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى	ق-ى
di:	wa:	a	tu	da:	bu	nah	ta	fi:	la:
من ح ح	من ح ح	من ح	من ح	من ح ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح	من ح ح
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvv

فَاعِلَاتِن

مُسْتَقْلِلَاتِن

فَاعِلَاتِن

١١- إنما من أنا ؟ وليس بكفى

فـ يـ	فـ يـ	كـ فـ	بـ	سـ	لـ يـ	وـ	اـ نـ	أـ ؟	مـ نـ	مـ نـ	نـ	نـ	مـ نـ
fi:	kaf	bl	sa	laj	wa	na:	?a:	man	ma:	na:	?	in	cvc
من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح
cvv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvc	cvv	cv	cv	cvc	cvc

فـ يـ

مدفع ، والتراب بعض امتدادى

د يـ	د يـ	د يـ	تـ	د مـ	بـ عـ	رـ	تـ	وـ تـ	عـ نـ	فـ	مـ دـ	مـ نـ
di:	da:	ti	dum	bas	bu	ra:	tu	wat	fun	fa	mid	cvc
من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح
cvv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc

فـ يـ

۱۲- ربما كنت فارساً لست أدري

ر-ی	ri:	cvv	من ح ح
ا-د	?ad	cvc	من ح ص
ت-ا	tu	cv	من ح
ف-ا	fa:	cvv	من ح ح
ت-ا	tu	cv	من ح
ک-ن	kun	cvc	من ح ص
ا-م	ma:	cvv	من ح ح
ب-ا	ba	cv	من ح
د-ب	rub	cvc	من ح ص

فاعلاتن

قبل بدء المجال مات جوادی

د-ی	di:	cvv	من ح ح
ا-و	wa:	cvv	من ح ح
ج-ا	dja	cv	من ح
ت-ا	ta	cv	من ح
ا-م	ma:	cvv	من ح ح
ل-ا	li	cv	من ح
ج-ا	dja:	cvv	من ح ح
م-ا	ma	cv	من ح
ل-ا	?il	cvc	من ح ص
د-ب	bad	cvc	من ح ص
ل-ا	la	cv	من ح
ق-ب	qab	cvc	من ح ص

فاعلاتن

فعلاتن

متفعلن

١٣- أو عصافير في عروقي جيا ع

ع-ن	و-ا	ج-ج	ق-ي	و-و	ع-ع	ف-ي	ص-ا	ع-ع	و-و
fun	ja:	dji	qi:	ru:	u	fi:	sa:	ʔa	?aw
من ح ص	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح ح	من ح	من ح ص
cvc	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvc
فاعلاتن					+ متفعّلن				
					+ فاعلاتن				
					+ فاعلاتن				

والدوالي والقمح في كل وادي

د-ي	و-ا	د-د	ل-ي	و-ن	ق-م	ح-ح	ف-ي	د-د	و-د
di:	wa:	li	li:	wal	qam	hu	fi:	wa:	wad
من ح ح	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح ص	من ح ص	من ح	من ح ح	من ح ح	من ح ص
cvv	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cvv	cvc
فاعلاتن					+ مستفعّلن				
					+ فاعلاتن				

١٤- في حقولي مافي سواها ولكن

كـ نـ	la:	wa	ba:	wa	sl	fi:	ma:	li:	qu:	hu	fi:
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvv	cvv	cv	cvv
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvv	cvv	cv	cvv
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvv	cvv	cv	cvv

باعث الأرض في شراء السماد

di:	ma:	sl	ʔis	ʔa:	i	fi:	da	ʔar	Til	ʔa	ba:
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv

۱۶- هذه كلها بلادی وفيها

هـ ا	فـ ی	و	د ی	ا ل	ب	هـ ا	لـ	کـ ل	هـ ی	ز	هـ ا
ba	fī:	wa	di:	la:	bi	ha:	la	kul	hi:	i	ha:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح
cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cv	cvv	cv	cvc	cvv	cv	cvv

فَاعِلَاتِن

مستقلن +

کل شئیء الا أنا وبلادی

هـ ی	لـ ا	ب	و	نـ ا	ا	نـ	شـ ی	لـ	کـ ل	هـ ی
di:	la:	bi	wa	na:	a	fin	aj	lu	kul	ha:
ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح
cvv	cvv	cv	cv	cvv	cv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc

فَاعِلَاتِن

مستقلن +

ونستخلص من هذه الكتابة الصوتية لقصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادي)
مستوى التتابع التكراري للمقاطع الصوتية كما هو موضح في جدول رقم
(٢) عن تتابع المقاطع الصوتية .

جدول رقم (٢)

جدول تتابع المقاطع الصوتية في "وما يزال إلا أنا وبلادي"

عدد المقاطع في السطر الشعري الواحد	عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع القصيرة ص ح CV	مسلسل السطر الشعري
	ص ح ح ص CVVC	ص ح ص ص CVCC	مفتوح	مغلق		
			ص ح ح CVV	ص ح ص CVC		
٢٤			١١	٤	٩	١
٢٤			٩	٦	٩	٢
٢٤			٩	٧	٨	٣
٢٤			١٠	٥	٩	٤
٢٤			١٢	٤	٨	٥
٢٤			٩	٦	٩	٦
٢٤			١٠	٥	٩	٧
٢٤			٧	٩	٨	٨
٢٤			٥	١١	٨	٩
٢٤			١٣	٣	٨	١٠
٢٤			٦	٩	٩	١١
٢٤			٧	٨	٩	١٢
٢٤			١١	٦	٧	١٣
٢٤			١٣	٤	٧	١٤
٢٤			١١	٤	٩	١٥
٢٤			١١	٥	٨	١٦
٣٨٤			١٥٤	٩٦	١٣٤	المجموع
% ١٠٠			% ٤٠, ١	% ٢٥	% ٣٤, ٩	النسبة

المقاطع المفتوحة = % ٣٤, ٩ + % ٤٠, ١ = % ٧٥

المقاطع المغلقة = % ٢٥

ومن خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية فى القصيدة ، وكذلك الكتابة الصوتية لها يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى على النحو التالى:

١- تساوى عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت من أبيات القصيدة ، حيث بلغ عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت شعري أربعة وعشرين مقطعاً صوتياً . وهذا التساوى الدقيق فى عدد مقاطع كل بيت يجعل الهندسة الصوتية للنص منتظمة ومرتبة ترتيباً دقيقاً ، بحيث لا يخرج مقطع من مقاطع القصيدة على هذا الترتيب المنظم . وهذا التماثل الصوتى فى عدد المقاطع يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الصوتية المنتظمة .

٢- إن التماثل التطابقى للمقاطع الصوتية فى النص يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية ويعنى به التطابق الكمى والكيفى للمقطع الصوتى على مستوى النص الكلى ، فنجد المقطع القصير (CV) قد تكرر تسع مرات فى عدد الأبيات أرقام (٢-٤-٦-٧-١١-١٢-١٥) كما تكرر ثمانى مرات فى الأبيات (٣-٥-٨-٩-١٠-١٦) وهكذا الأمر أيضاً بالنسبة للمقطعين (CVV), (CVC) حيث يسهم تساويهما الكمى مع بعضهما البعض فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص ، ويتضح هذا التساوى من خلال النظر إلى الجدول رقم (٢) غير أن التماثل التقاربى للمقاطع هو الذى له فضل الشىوع فى هذا النص ويعنى به التقارب الكمى للمقاطع المتماثلة مع بعضها البعض ، أو التقارب الكمى للمقاطع المختلفة مع بعضها البعض أيضاً . ونجد هذا التماثل فى كل الأبيات الشعرية فى النص على مستوى المقاطع الثلاثة (CV), (CVC), (CVV). وهذا التماثل المنتظم يجعل الصوت الإيقاعى يسير فى خط منتظم طوال النص الشعرى العمودى .

٣- إن تكرار المقطع الواحد فى النص الشعرى عشرات المرات يسهم بدور رئيسى فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى ، فالمقطع القصير (CV) تكرر (١٣٤) مرة ، والمتوسط المغلق (CVC) تكرر (٩٦) مرة والمتوسط

المفتوح (CVV) تكرر (١٥٤) مرة . وترجع زيادة المقطع المتوسط المفتوح على المتوسط المغلق إلى البنية المركزية الإيقاعية ، التي يعتمد عليها النص . هذه البنية تتمثل بالدرجة الأولى في صيغة فاعلاتن- CV - CVV - CVC (CVV) وهي الصيغة التي لها فضل الشيوخ في النص الشعري ، وفيها تكرر صيغة (CVV) مرتين في مقابل (CVC) تكرر مرة واحدة ، فضلاً عن أن هذه الصيغة تكرر أربع مرات في كل بيت شعري في معظم القصيدة كما هو موضح في جدول (٣) (جدول تتابع الصيغ التفعيلية) .

أما صيغة متفعّلن (CV - CVC - CV - CVC) (فلا تكرر إلا مرة واحدة أو مرتين على الأكثر في كل بيت شعري . وهذا ما يفسر سبب زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة التي وصلت نسبتها إلى ١ ، ٤٠٪ من عدد الصيغ التفعيلية الكلية في القصيدة ، ثم جاءت المقاطع القصيرة في المرتبة الثانية فبلغت نسبتها ٩ ، ٣٤٪ مقطّعاً ، ثم جاءت المقاطع المتوسطة المغلقة في المرتبة الأخيرة فمثلت نسبة ٢٥٪ من المقاطع الكلية للنص ، كما أن التماثل بين هذه الصيغ التفعيلية يسهم في تشكيل هندسة الصوت الإيقاعي ويتضح هذا التماثل في جدول رقم (٣) ، حيث تكررت التفعيلات (٩٦) مرة بمعدل ست تفعيلات في كل بيت . وهذا السّتابع المنتظم للصيغ التفعيلية يجعل المسار الهندسي للإيقاع مستقيماً طوال النص الشعري .

وإذا كان عدد أبيات القصيدة ستة عشر بيتاً فإن عدد التفعيلات يكون $16 \times 6 = 96$ تفعيلة ، وإذا كانت كل تفعيلة تتكون من أربعة مقاطع وكل بيت يتكون من ست تفعيلات فإن كل بيت يحوى $6 \times 4 = 24$ مقطّعاً وعلية فإن القصيدة تحوى $16 \times 24 = 384$ مقطّعاً وهذا السّتابع الهندسي الصوتي المنظم يجعل الصوت الإيقاعي يسير في خط مستقيم طوال النص .

جدول رقم (٣)
جدول تتابع الصيغ التفعيلية في قصيدة (ومايزال إلا أنا وبلادي)

عدد التفعيلات في السطر الواحد	مستفعلن	فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	مسلسل السطر الشعري
٦		١	٢	٣	١
٦		٢	٢	٢	٢
٦	١	١	١	٣	٣
٦		١	٢	٣	٤
٦			٢	٤	٥
٦		١	٢	٣	٦
٦	١	٢	١	٢	٧
٦	١	١	١	٣	٨
٦	١	١	١	٣	٩
٦	١	١	١	٣	١٠
٦		١	٢	٣	١١
٦		١	٢	٣	١٢
٦	١		١	٤	١٣
٦	١		١	٤	١٤
٦		١	٢	٣	١٥
٦	١	١	١	٣	١٦
٩٦	٨	١٥	٢٤	٤٩	المجموع

٤- إن الشكل الهندسى المستقيم للقصيدة ينعكس على الصوت فى كل القصيدة فنجد فى كل شطرين تتابع أصوات الصيغ التفعيلية (فاعلاتن أو فعلاتن) تليها صيغة (متفعّلن أو مستفعّلن) وتنتهى بصيغة (فاعلاتن أو فعلاتن) مرة أخرى . وهذا التتابع المنتظم فى كل النص يجعل تتابع الصوت مستقيماً ومنتظماً طوال النص . الشيء الذى يجعل هندسة الصوت الإيقاعى فى النص تسير فى خطوط مستقيمة ومنتظمة .

٥- إن طغيان المقاطع المفتوحة القصيرة (CV) والمتوسطة المفتوحة (CVV) بنسبة ٧٥٪ على المقاطع المتوسطة المغلقة ، إنما يعبر عن انسيابية الأداء الصوتى والنصى من ناحية وعن الحالات الشعورية من ناحية أخرى ، وأهم الأبيات التى اعتمدت على المقاطع المتوسطة المفتوحة هى أرقام (١-٤-٥-٧-١٠-١٣-١٤-١٥-١٦) . يقول الشاعر على سبيل التمثيل فى بعض أبياته :

أو عصافير فى عروقى جياع . . والدوالى والقمع فى كل وادى
فى حقولى ما فى سواها ولكن . . باعت الأرض فى شراء السماد
بأندى يا حنان أم الدوالى . . ويرغمى يجيب من لا أنادى

إن الشاعر يشكو من الواقع المرير الذى أدى إلى الجوع والضياع والموت برغم أن القمح يحيطهم من كل صوب فى الحقول ، ولكن القهر السلطوى حرّمهم من كل خيرات بلادهم ، هذا القهر ينعكس على الذات ، فنجد الشاعر يستخدم المقاطع المتوسطة المفتوحة التى تتوافق والآهات النفسية ، ومن ثم لا تخلو كلمة فى الأبيات السابقة من المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وفى حالات الآهات النفسية يكون النفس بطيئاً نتيجة عملية اجترار الماضى والحاضر واستغراق النفس الإنسانية فى تأمله بغية التوافق مع طبيعة الحدث الماضى المستوحى .

وهذا على عكس النصوص الشعرية التي تعتمد على المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة . نجد أن الإيقاع فيها يكون سريعاً نتيجة تعدد السكّنات والوقفات فتؤدي إلى سرعة الأداء الصوتي . بحيث لا تجدد الذات مرتكزاً صوتياً طويلاً يؤدي إلى التأمل أو الاسترجاع أو المناجاة النفسية ، كما في المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة ، ويتضح الإيقاع القصير في الشطر الأول من البيت التالي الذي يقول فيه الشاعر :

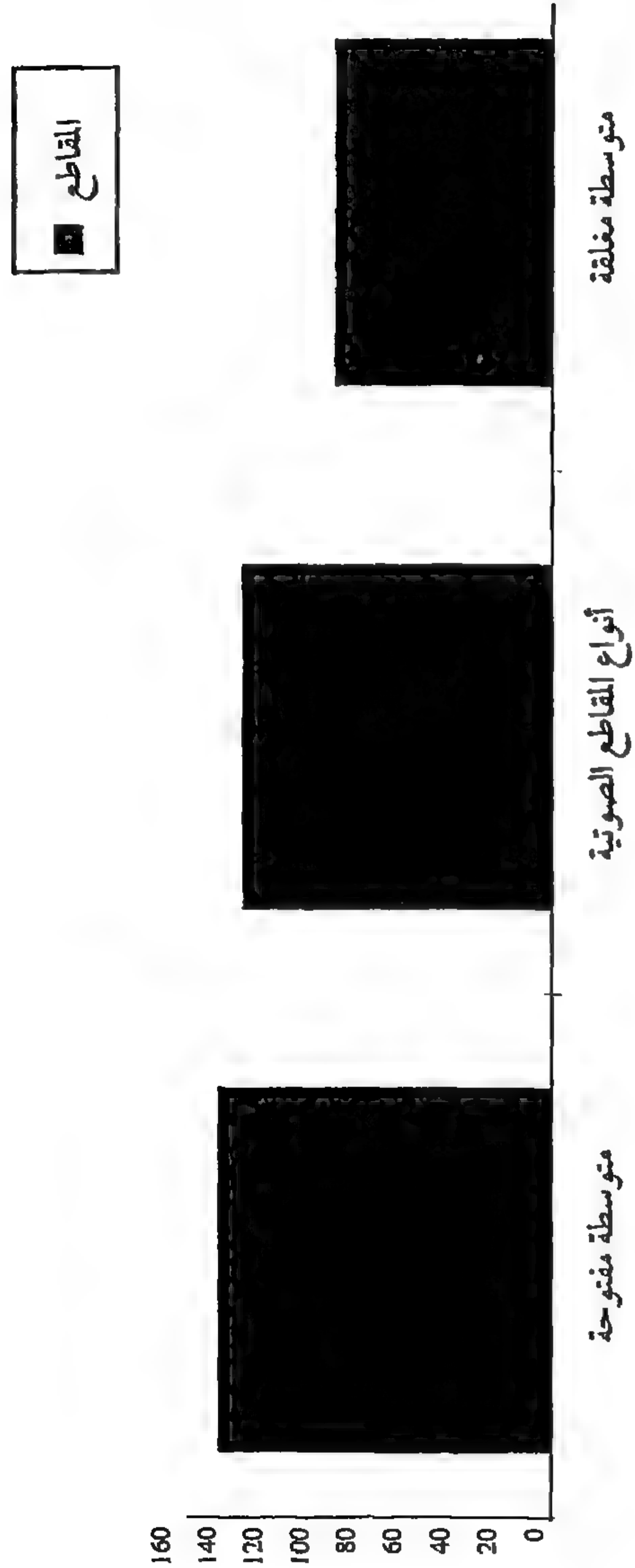
أو لأنى زعمت أن لديهم . . . لى حقوقاً من قبل حق ابن هادى

إن قارئ النص يستطيع أن يدرك من الوهلة الأولى سرعة الأداء في الشطر الأول وبطئه نسبياً في الثانى ، لأن الأول جميع مقاطعه قصيرة ومتوسطة مغلقة ما عدا مقطعاً واحداً . بينما الشطر الثانى به أربعة مقاطع مفتوحة ، غير أن البيت كله يشترك في كثرة الوقفات والسكّنات الناتجة عن ارتكازه على المقاطع المتوسطة المغلقة إلى حد كبير . وهذا بدوره يؤدي إلى سرعة الإيقاع نتيجة قصر المدة الزمنية المستغرقة في النطق ، إذ من طبيعة المقاطع القصيرة أنها لا تترك مجالاً متسعاً للتأمل والتفكير ، وإنما يتم تجاوزها بسرعة نتيجة قصر النفس ، وهذه السرعة تعبر عن التوترين ؛ الداخلى والخارجى اللذين تعيشهما الذات وتنعكس على مفرداتها . بينما المقاطع المتوسطة المفتوحة (CVV) والطويلة (CVVC) تحتاج إلى كمية هواء أكبر وإلى مدة زمنية أطول لأنها تترك مجالاً فسيحاً للتأمل والتعبير عن الآهات النفسية وإخراجها بما يتوافق مع الحالات الشعورية .

ونستطيع القول: إن زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة في كل القصيدة بحيث تحتل موضع الصدارة - وهذا قليل الحدوث في النصوص الشعرية إنما يعبر عن اعتماد القصيدة كلها على تصوير الحالات الشعورية والآهات النفسية التي تعاني منها الذات. والشكل البيانى رقم (١) يوضح مدى طغيان المقاطع المتوسطة المفتوحة على ما عداها من مقاطع أخرى .

شكل بياني (١)

المستويات الكمية للمقاطع الصوتية في : وما يزال إلا أنا وبلادي

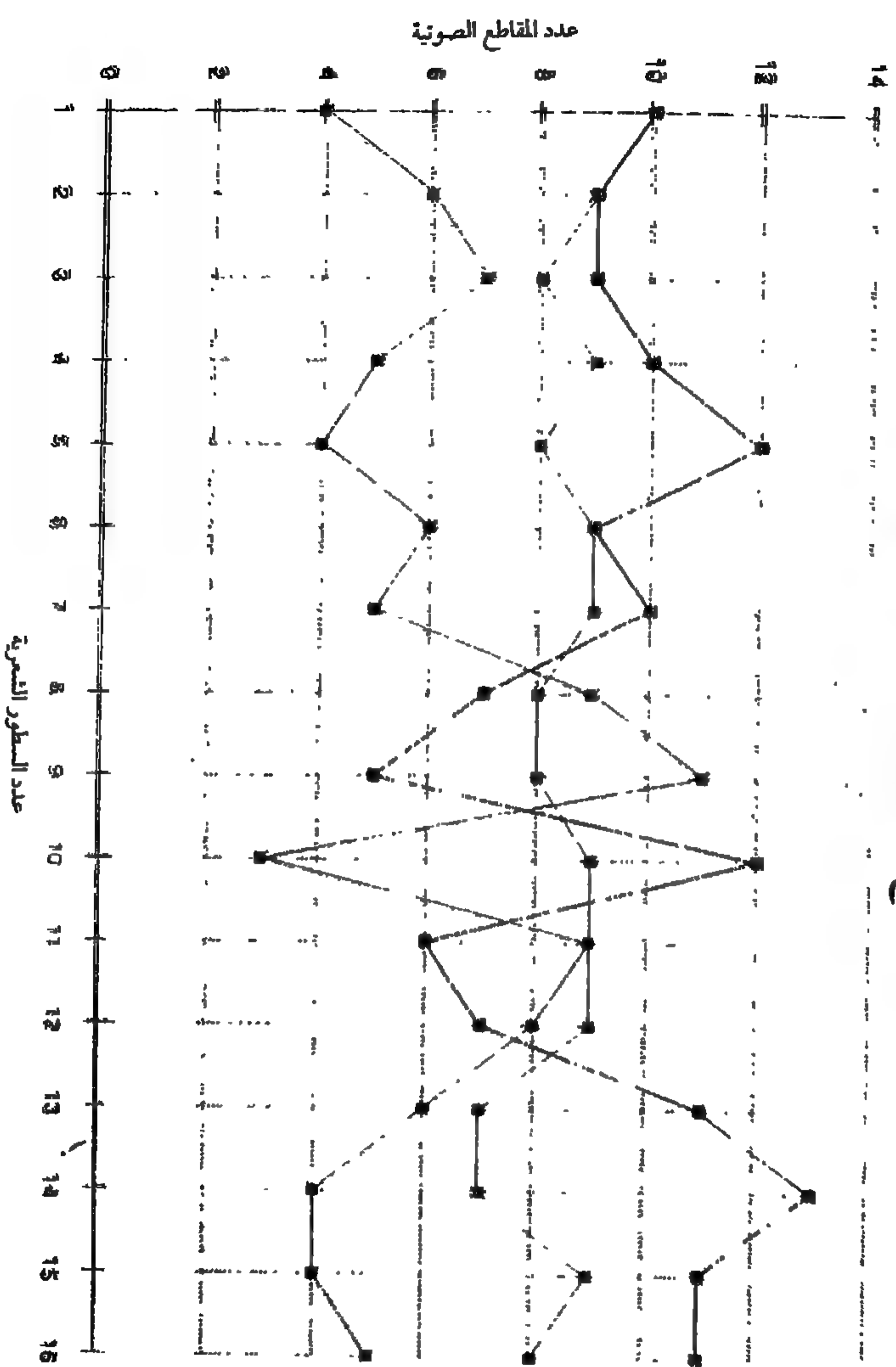


٦- إن هذه المقاطع الصوتية تتابع تتابعاً منتظماً طوال القصيدة ، حيث تأتى المقاطع المتوسطة المفتوحة فى قمة المسار الصوتى ، تتبعها المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة على المستوى الكمى ، وعلى المستوى الصياغى تماس هذه المقاطع فى كثير من النقاط . ونقاط التماس هى نفسها النقاط التى تتساوى فيها هذه المقاطع مع بعضها البعض ، حيث تلتقى فى الخط البيانى عند نقطة واحدة كما فى البيت الشعرى الأول الذى تلتقى فيه المقاطع المتوسطة المفتوحة والقصيرة عند النقطة التصاعدية رقم (١٠) وهكذا فى بقية النقاط الموضحة فى الشكل البيانى رقم (٢) - الذى يعنى بتوضيح مسار المقاطع الصوتية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى) - نجد أن المقاطع الصوتية المتساوية تماس مع بعضها البعض عند نقاط التقاء المحورين ، الرأسى والأفقى ، كما هو موضح فى شكل (٢) .

٧- تشكل الهندسة الصوتية المنتظمة للنص الشعرى عند عبد الله البردونى من خلال تماثل صوت القافية فى كل القصيدة ، حيث يشكل الصوت الدال مركزاً محورياً للهندسة الصوتية فى القصيدة ، ويتضح ذلك من خلال النظر إلى الكتابة الصوتية للقصيدة ، حيث نجد أن جميع أبياتها ينتهى بمقطع متوسط مفتوح هو عبارة عن الصوت الدال وصوت المد بالكسر الذى يتبعه ، وهذا يجعل إيقاع الصوت يسير على وتيرة واحدة منتظماً دون خلل . الأمر الذى يجعل مؤشر الصوت الإيقاعى مستقيماً طوال القصيدة .

٨- تماثلت المقاطع الصوتية فى نهاية الشطر الأول فى كل القصيدة بحيث انتهت جميعها بمقطع متوسط مفتوح ما عدا أربعة شطور منها انتهت بمتوسط مغلق هى أرقام (٦، ٩، ١٣، ١٤) وهذا التماثل فى كل النص الشعرى يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص ، ويجعل إيقاع الصوت مستقيماً وذا مستوى صوتى واحد ، بل إن عدد هذه المقاطع يتماثل

شكل بياني (٢)
مسار المقاطع الصوتية في : وما يزال إلا أنا ويلادي



- قطع قصير مفتوح
- قطع متوسط مغلق
- قطع متوسط مفتوح

فى التفعيلة الواحدة ، فنجد أن كل تفعيلة عروضية فى القصيدة برغم اختلاف مستوياتها ما بين فعلاتن ، متفعّلن ، مستفعّلن ، فاعلاتن إلا أن كلا منها يحوى أربعة مقاطع صوتية متتابعة تتابعاً منتظماً الأمر الذى يجعل الإيقاع فى كل القصيدة يسير فى خط منتظم ، ومستقيم .

٩- إذا تم وضع الشطر الثانى أسفل الأول فى كل النص على اعتبار أن الثانى ينطق صوتياً بعد الأول فإننا نجد أن المقاطع أرقام (٢ ، ٧ ، ١٠) فى كل شطور القصيدة مقاطع قصيرة (cv) ، بينما نجد أن المقاطع أرقام (٨ ، ١١ ، ١٢) فى كل شطور النص مقاطع متوسطة . وهذا يسهم بدور كبير فى تشكيل الصوت الإيقاعى من ناحية، وفى هندسة الصوت هندسة منتظمة ومستقيمة من ناحية ثانية.

وإذا رمزنا للمقطع القصير بالرمز (ق) والمتوسط بالرمز (م) يصبح تتابع الشكل الهندسى للصوت فى أبيات النص الشعرى السابق من البيت الأول إلى الأخير على النحو التالى :

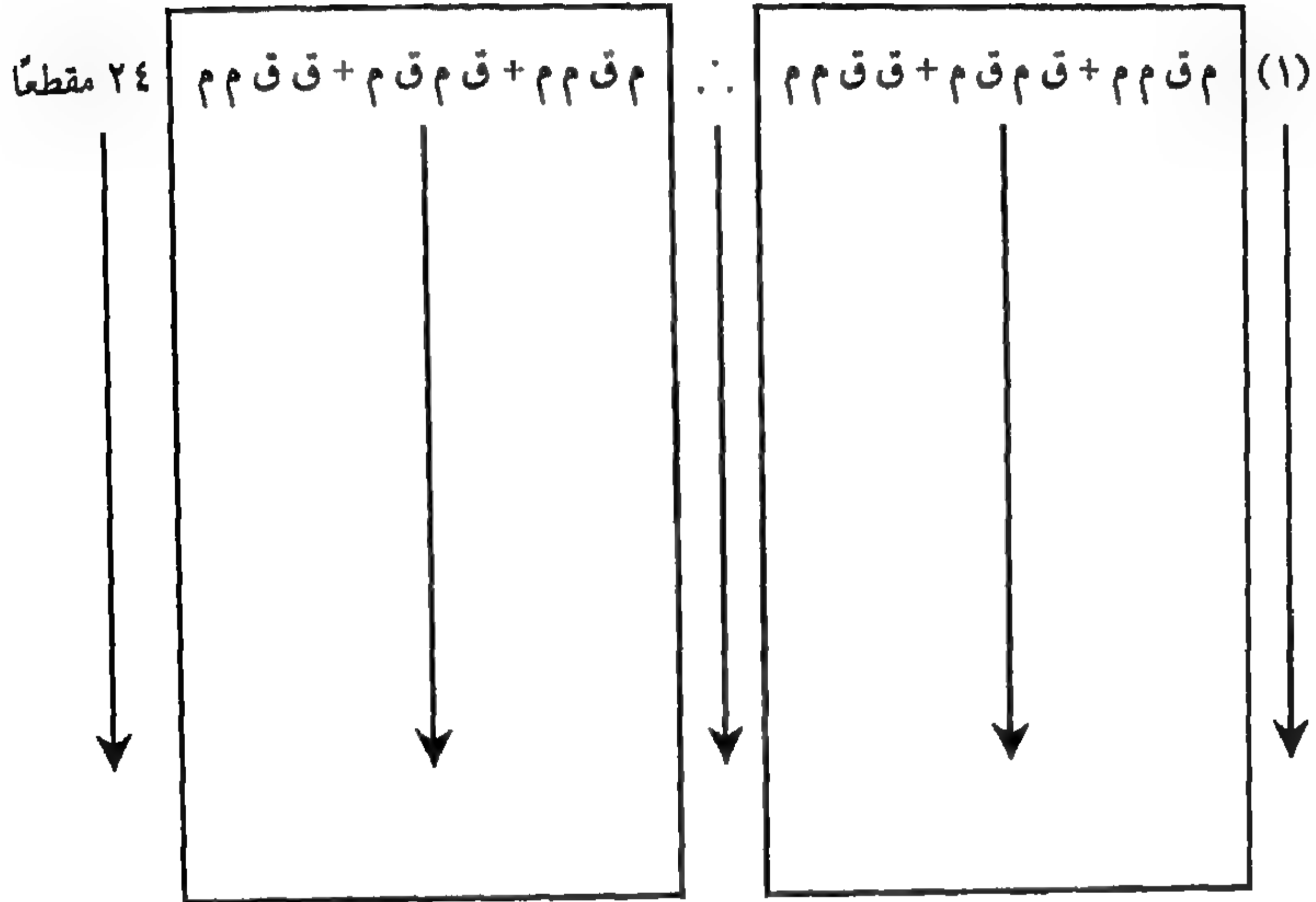
(م ق م م م ق م ق م ق م م ق م ق م ق م م)
وهكذا يظل هذا التتابع الصوتى منتظماً ومتتابعاً ومستقيماً طوال النص، وعندئذ يكون المعمار الصوتى - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - متوافقاً والمعمار البنائى الشكلى للنص الشعرى . وكلاهما يمثله الشكل الهندسى رقم (٣).

إن هذا الشكل الهندسى المستطيل يوضح طبيعة الشكل الهندسى لقصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» حيث الأصوات تتابع فى تشكيل هندسى مستقيم ومنظم ودقيق إلى حد الصرامة . وهذا التشكيل بدوره ينعكس على معانى النص فىكون الشاعر حريصاً إلى حد كبير على بلورة كل المعانى التى يبنى طرحها فى داخل هذا الإطار ، ولا تخرج عنه مما يؤدى فى بعض الأحيان إلى لجوء الشاعر إلى تشكيل صوتى يتوافق مع الهندسة الصوتية

المنتظمة للنص ، لكنه قد لا يتوافق والحالات الشعورية أو الرؤية المطروحة في النص . مما يعد تزييفاً للوعى والشعور . لكن هذا لا ينفي جودة التشكيل الهندسى للصوت والنص إذا أحسن الشاعر مزج الرؤية بالأداة في هذا الإطار المنظم والمستقيم .

شكل رقم (٣)

المعمار الهندسى للصوت الإيقاعى فى قصيدة : "وما يزال إلا أنا وبلادى"



(١٦) م ق م م + ق ق م م + ق ق م م + ق ق م م . ∴ م ق م م + ق ق م م + ق ق م م ٢٤ مقطعاً

١-٢- الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة

ويعنى بالهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة المسار التتابعى للأصوات الإيقاعية المقطعية التى تتغير من موضع لآخر ، نتيجة عدم تساوى السطور الشعرية من ناحية وعدم التزامها ببحر شعري واحد من ناحية ثانية ، وعدم التزامها بقافية موحدة من ناحية ثالثة ، وعدم تساوى عدد تفعيلاتها من

ناحية رابعة . وتتضح هذه الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة في قصيدة "الشعر الحر" .

نقف عند نموذجين من نماذج الشعر الحر أحدهما للشاعر "بدر شاكر السياب" في قصيدته "شناشيل ابنة الجلبى" وثانيهما للشاعر "أحمد عبد المعطى حجازى" في قصيدته "مسافر أبدأ" - وقد قمنا بتحليل الطيفي لكل منهما وذلك من خلال صوت الشاعر نفسه^(٢٠) .

ونقف عند نموذجين للتحليل الطيفي في كلتا القصيدتين ، ونظراً لصعوبة وضع كل صور الحزم الصوتية للقصيدتين في متن الدراسة رأينا أن نكتفى بعرض بعض نماذج من الحزم الصوتية لكل منهما ثم نتقل لرصد الكتابة الصوتية لهما من خلال حزمهما الصوتية .

يقول السياب في قصيدته "شناشيل ابنة الجلبى"

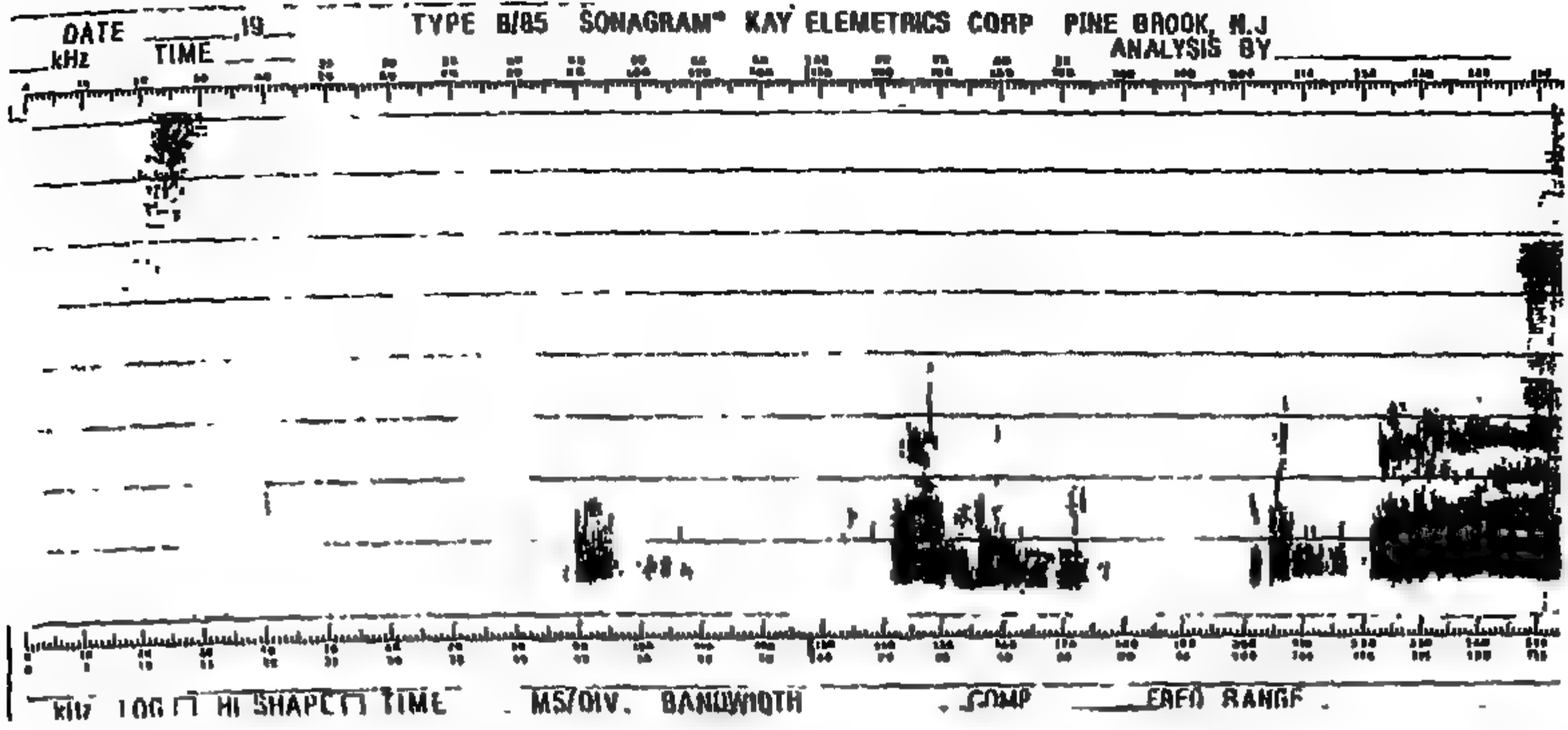
"وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم"

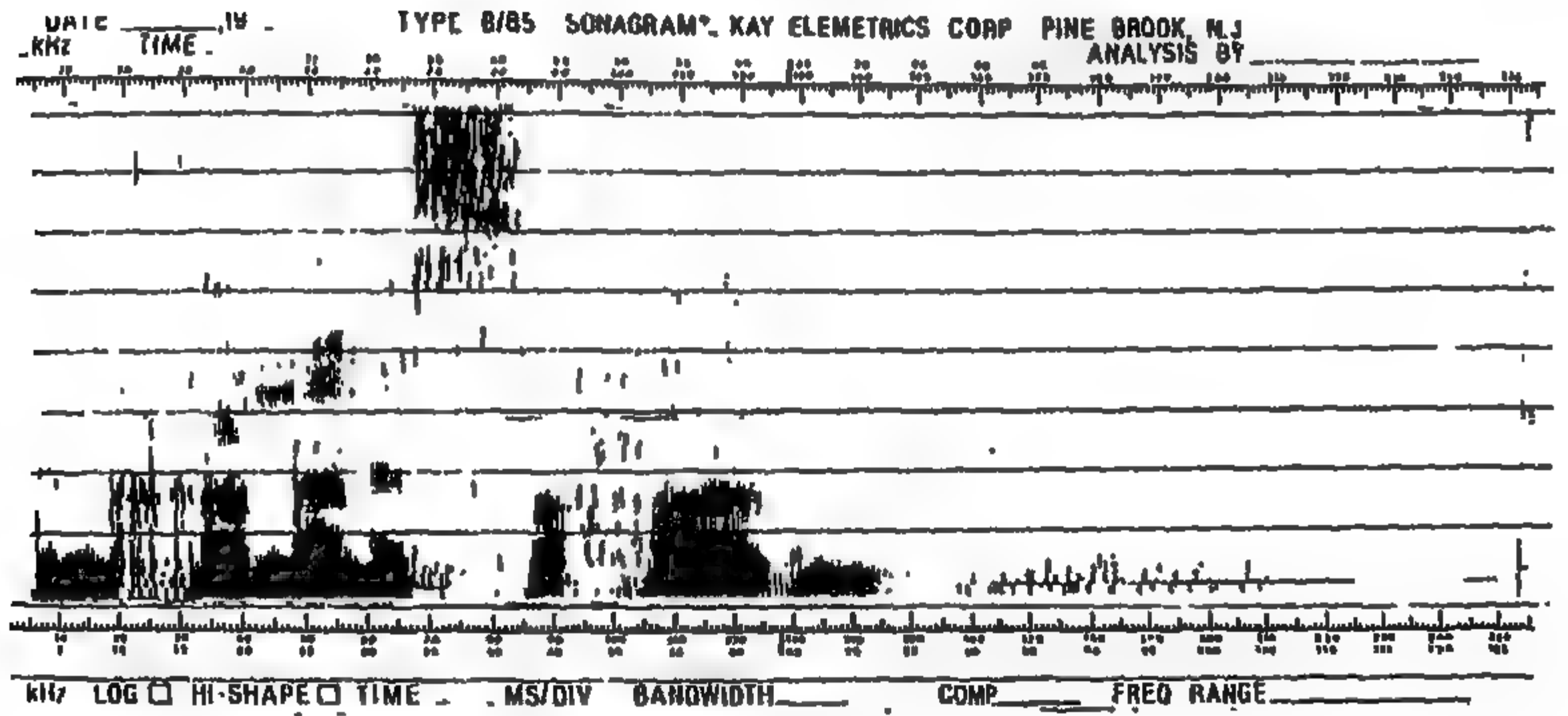
والتحليل الطيفي الصوتي للسطر الثاني - على سبيل المثال - يتضح في الحزم الصوتية المبينة في الشكلين الطيفيين رقمي (٧،٥) بصوت الشاعر ، (٨،٦) بصوت الباحث .

ففي الشكلين الطيفيين رقمي (٦،٥) تتابع الحزم الصوتية لعبارة "من خلل السحاب" على النحو التالي (م - ن - خ - ل - ل - س - س - ح - أ - ب -) فنجد صوت الميم ثم الكسرة القصيرة ثم النون ثم الحاء ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم السين المكررة ثم الكسرة القصيرة ثم الحاء ثم الفتحة الطويلة ثم الباء ثم الكسرة القصيرة .

شكل طيفي رقم (٥)
من خلل السحاب (بصوت الشاعر)

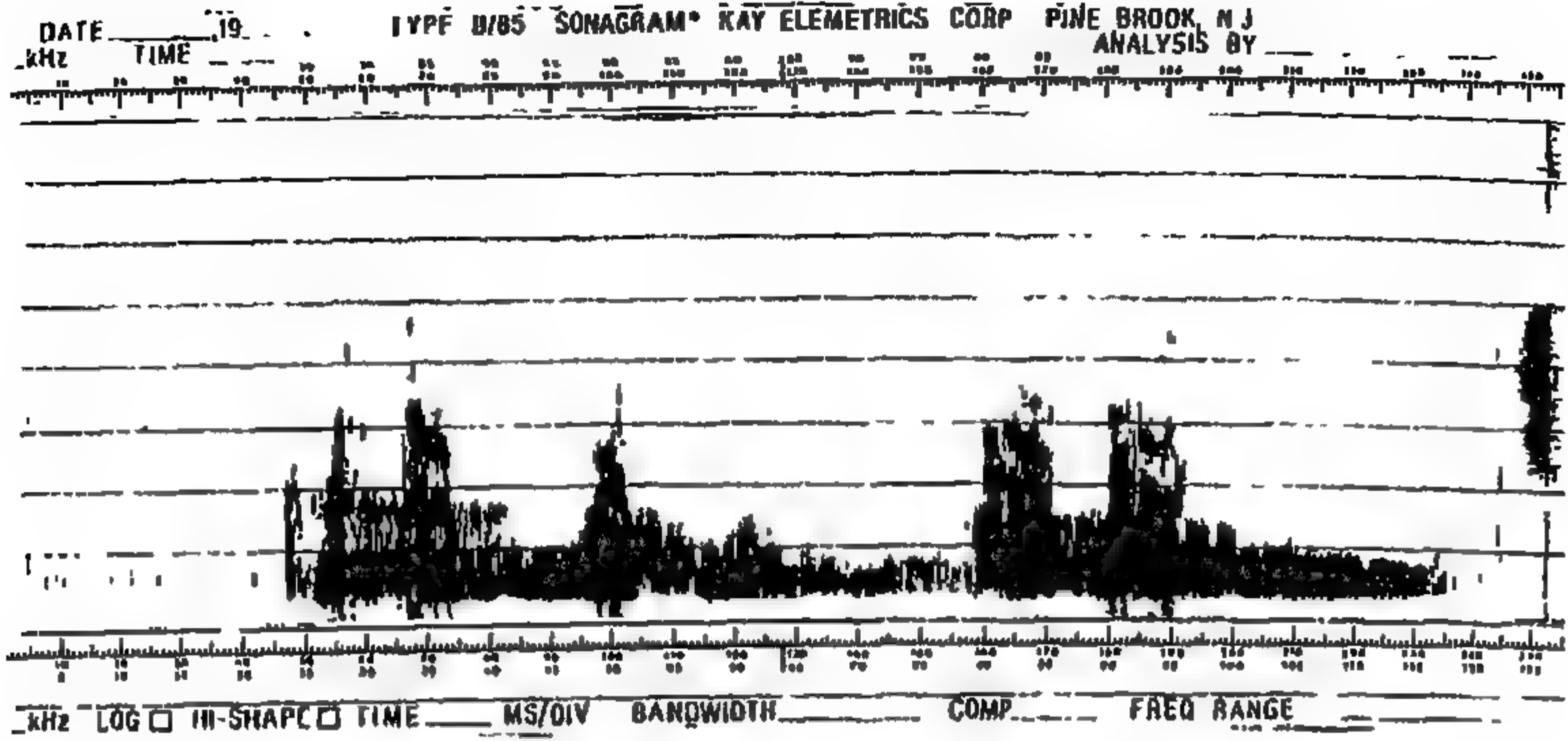


شكل طيفي رقم (٦)
من خلل السحاب (بصوت الباحث)

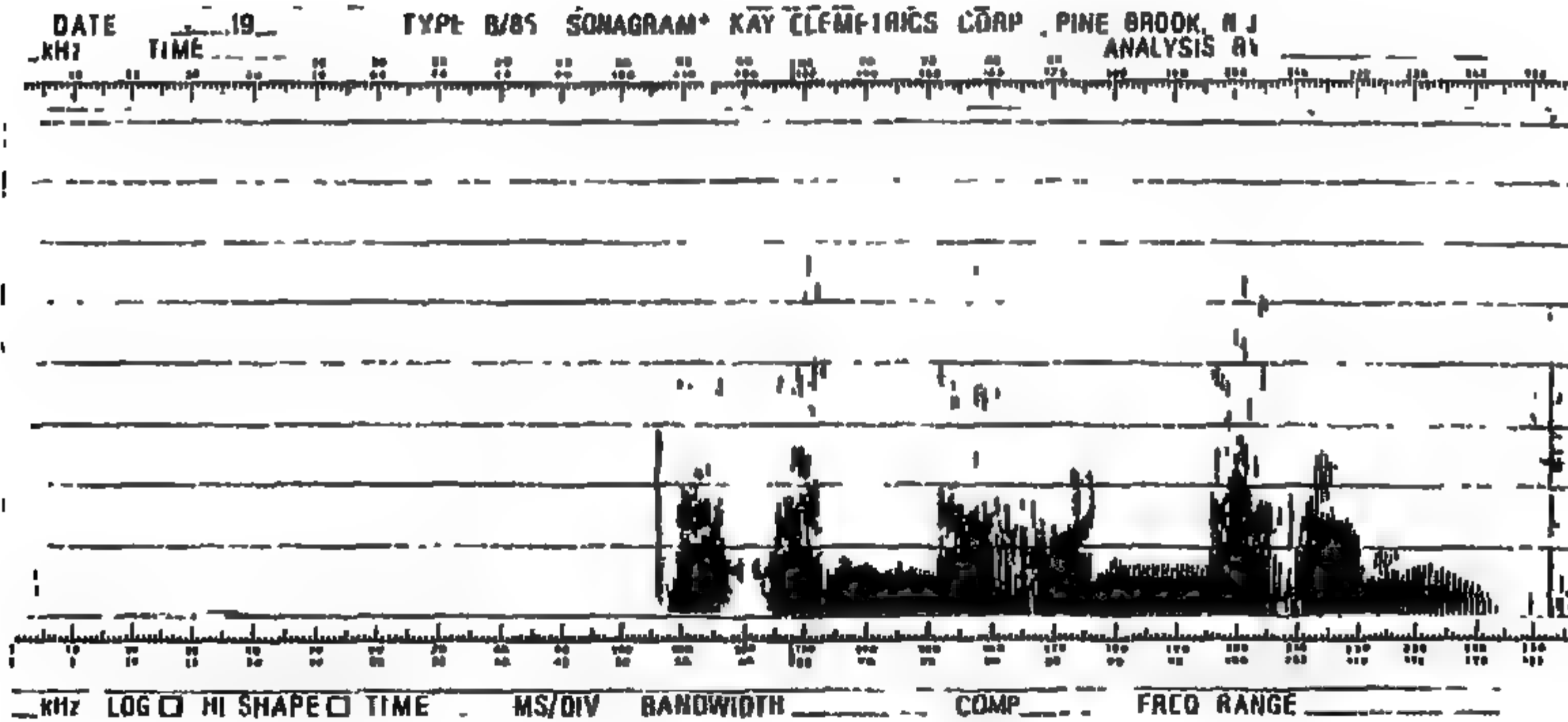


وفي الشكلين الطيفيين رقمي (٨،٧) تتابع الحزم الصوتية لعبارة "كأنه النغم" على النحو التالي (ك - ء - ن - ه - ن - غ - م -) فنجد صوت الكاف يعقبه صوت الفتحة القصيرة فالهمزة وهي حزمة صوتية هوائية ثم النون وهكذا حتى صوت الضمة القصيرة . وهكذا تتابع الحزم الصوتية للقصيدة على هذا النحو .

شكل طيفي رقم (٧)
كأنه النغم (بصوت الشاعر)



شكل طيفي رقم (٨)
كأنه النغم (بصوت الباحث)



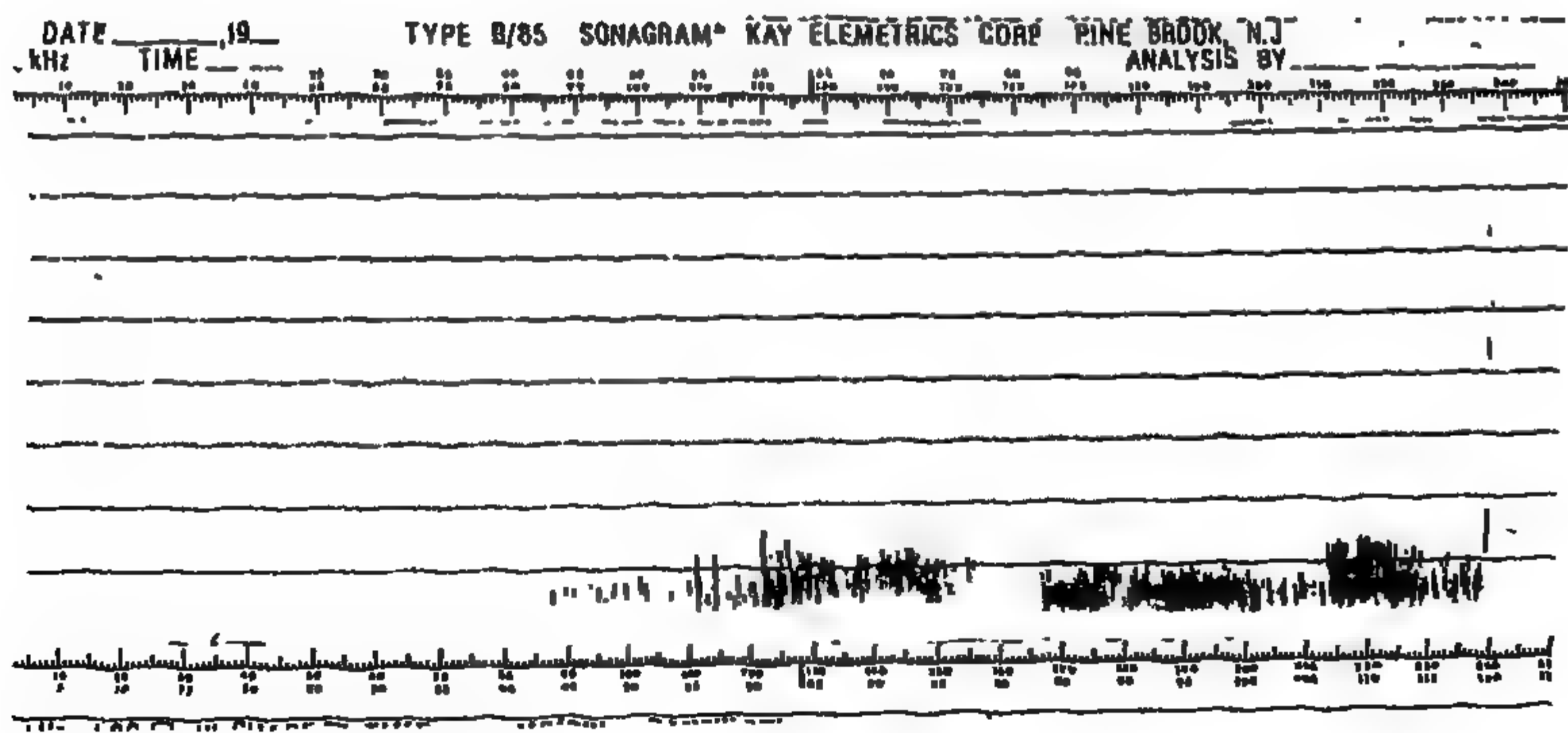
ويقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته "مسافر أبداً":
"أعبر أرض الشارع المزحوم لاتوقفنى العلامة
أثير حيثما ذهبت الحب والبغض
وأكره السامة".

ونقف على سبيل المثال - عند التحليل الطيفي للسطر الشعري الأول "أعبر أرض الشارع المزحوم لاتوقفنى العلامة". ويتضح التحليل الطيفي له فى الأشكال الطيفية أرقام (٩، ١٠، ١١) بصوت الشاعر فى الشكل رقم (٩) تتابع الحزم الصوتية لقوله "أعبر أرض" وذلك على النحو التالى (ء - ع ب - ر - ء - ر ض -) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الهمزة وتنتهى عند صوت الفتحة القصيرة.

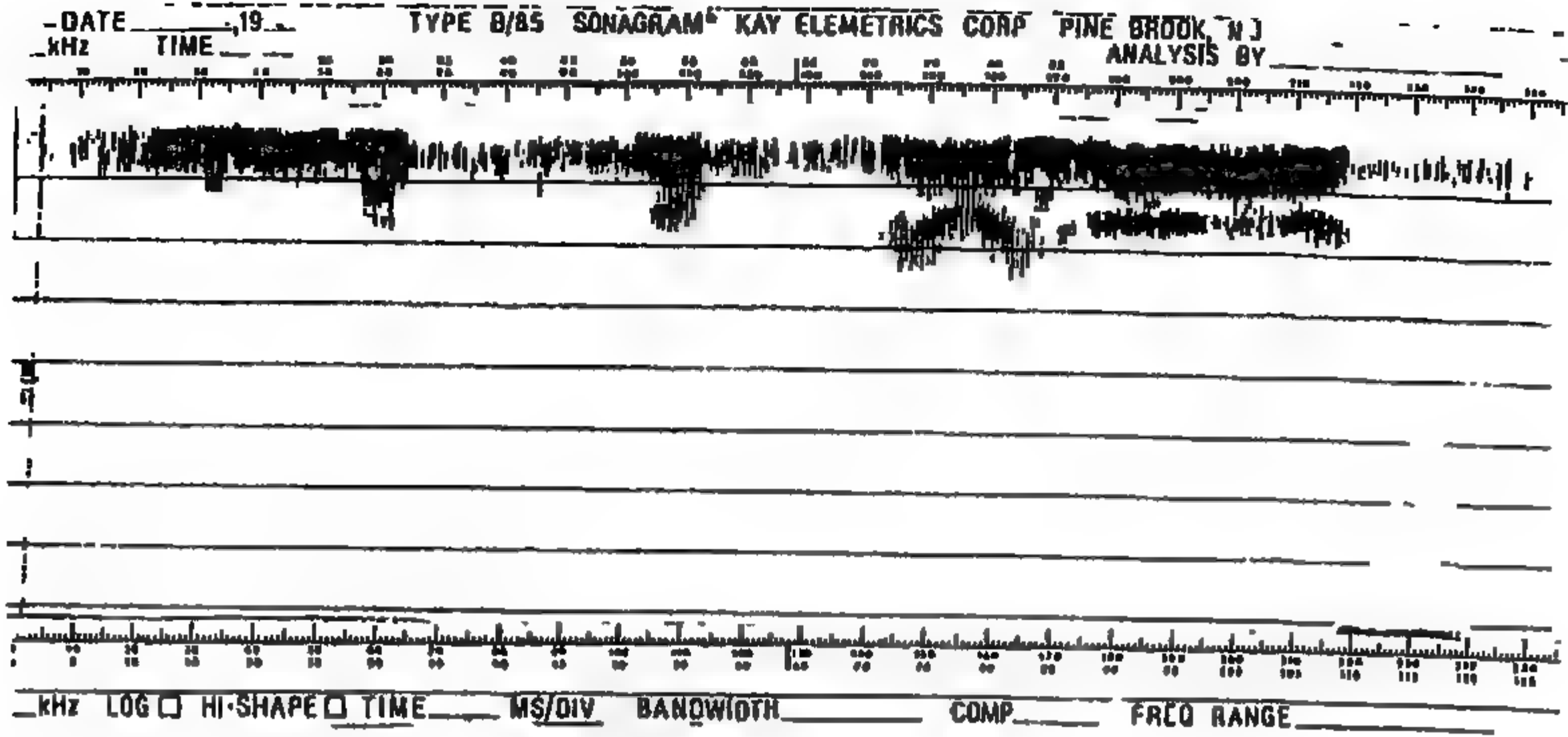
وفى الشكل الطيفي رقم (١٠) تتابع الحزم الصوتية لقوله "الشارع المزحوم" على النحو التالى (ش ش - ار - ع - ل م - ز ح - و م -) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الشين وتنتهى بصوت الكسرة القصيرة.

وفى الشكل الطيفي رقم (١١) تتابع الحزم الصوتية لقوله "لاتوقفنى العلامة" على النحو التالى (ل - ا ت - و ق - ف - ن - ل ع - ل م -) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت اللام ثم الفتحة الطويلة وهكذا حتى صوت الفتحة القصيرة.

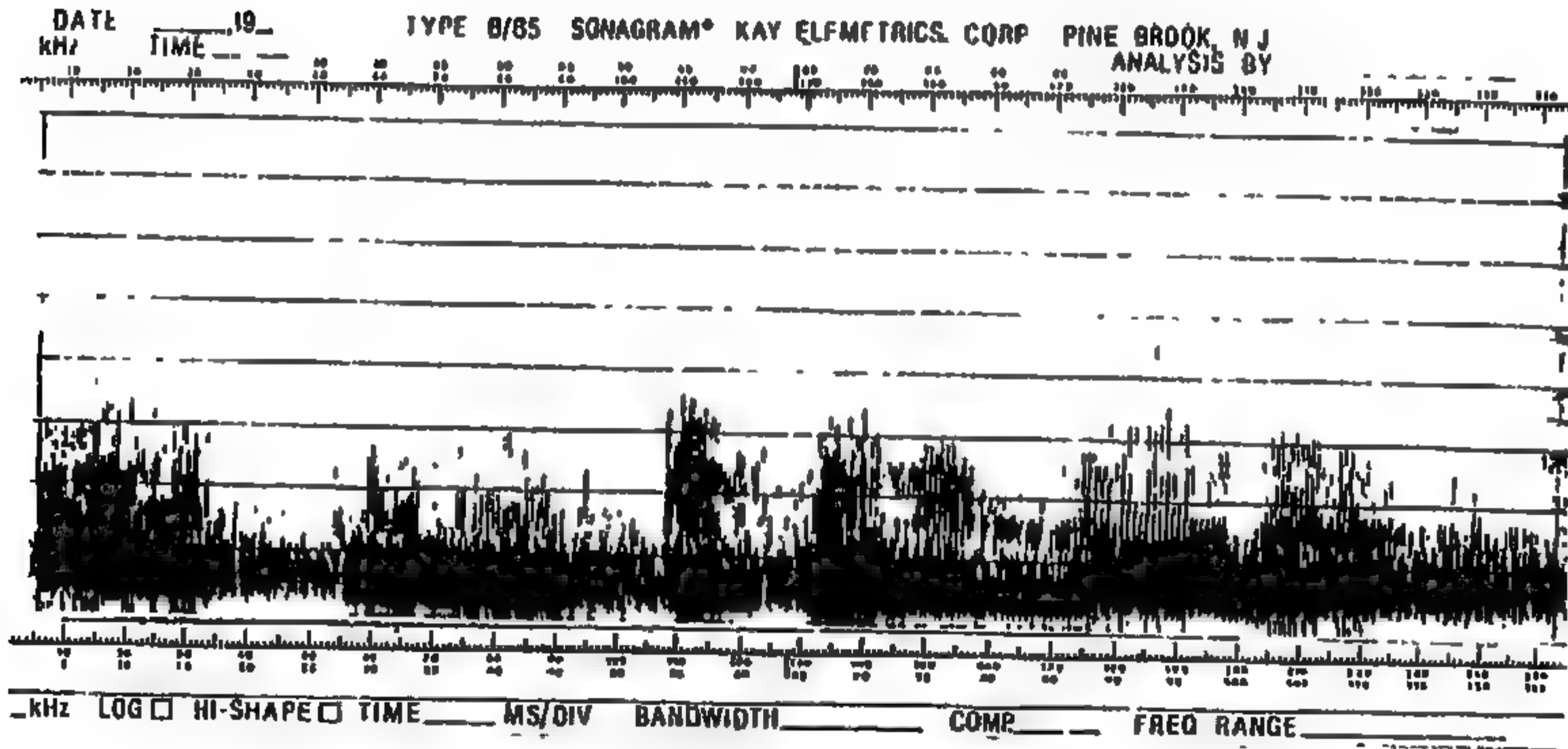
شكل طيفي رقم (٩) أعبر أرض (بصوت الشاعر)



شكل طيفي رقم (١٠)
الشارع المزحوم (بصوت الشاعر)



شكل طيفي رقم (١١)
لاتوقفتي العلامة (بصوت الشاعر)

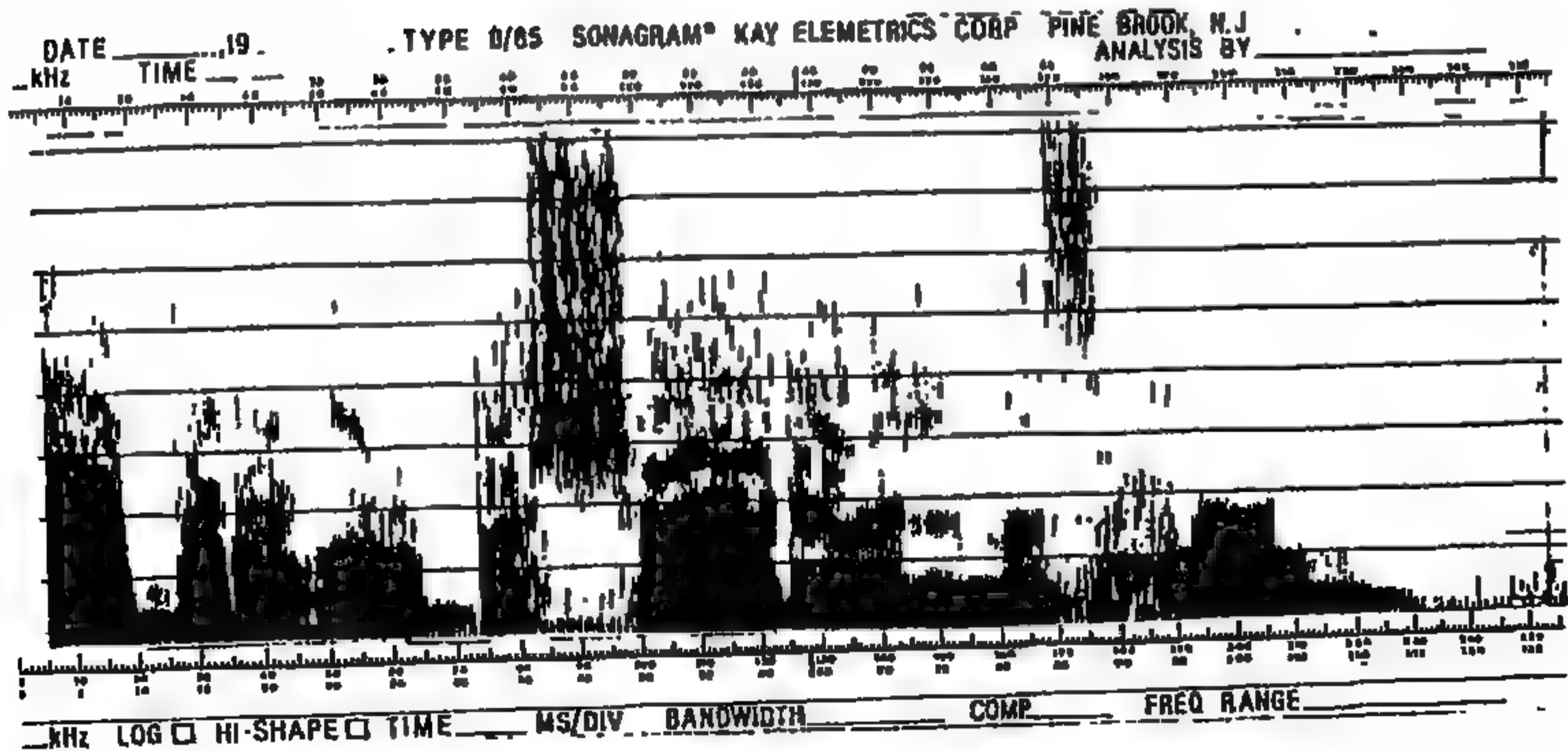


وهذا السطر الشعري قد تم تحليله أيضاً وفقاً لصوت الباحث ، وذلك في الشكلين الطيفيين رقمي (١٢، ١٣) فإذا كان صوت الشاعر استغرق ثلاثة أشكال وصوت الباحث استغرق شكلين فيرجع ذلك إلى طول المدة الزمنية التي استغرقها الشاعر في نطق هذا السطر الشعري من "حيث التطويل" الصوتي للمقاطع الصوتية ولا سيما المقاطع المتوسطة المفتوحة .

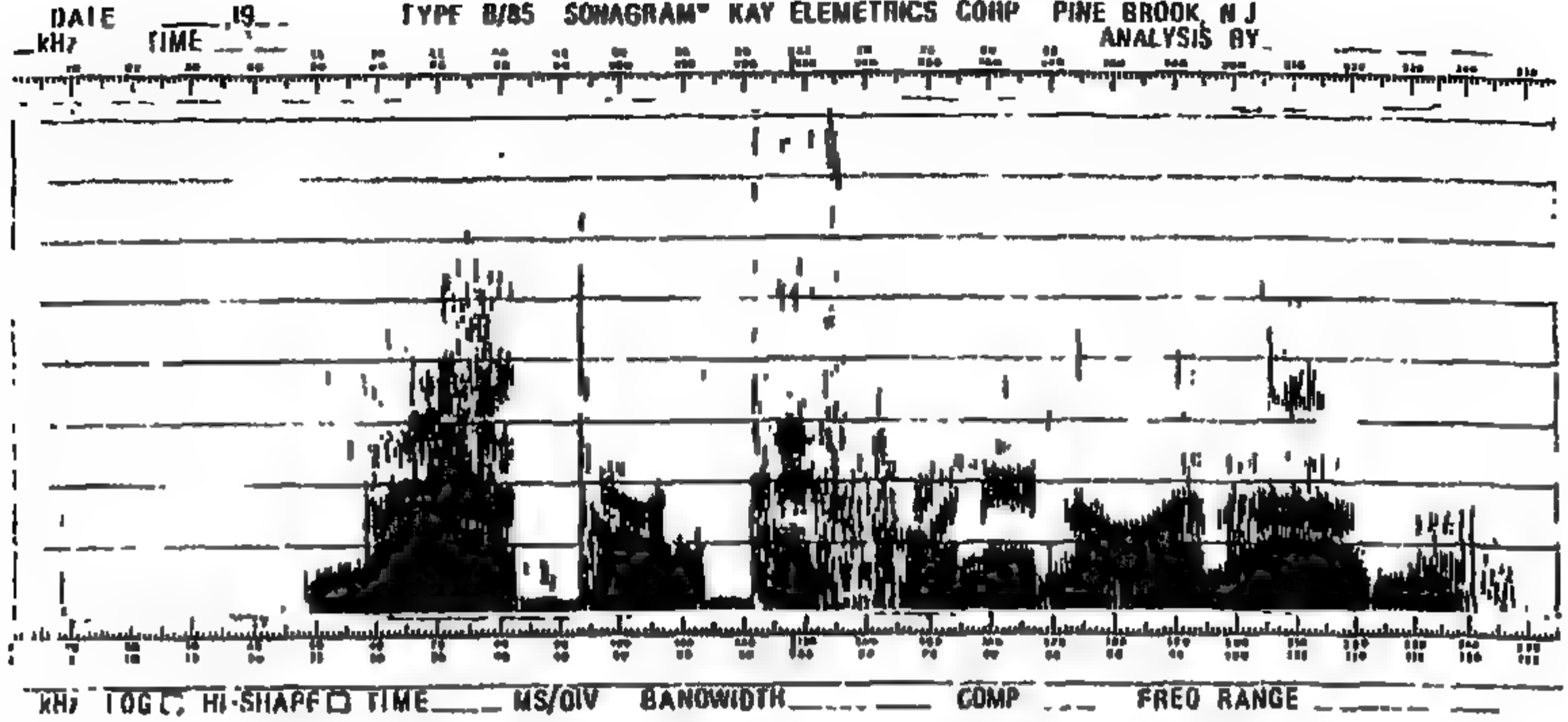
غير أننا لاحظنا أن كل السطور الشعرية التي تم تحليلها بصوت الشاعر والباحث لا تختلف من حيث تتابع الحزم الصوتية وتعاقب أنماط المقاطع الصوتية ومن حيث الجهر والهمس ، لكنها تختلف فى التطويل الصوتى وذلك وفقاً للمدة الزمنية المستغرقة فى النطق .

ولذلك تتابع الحزم الصوتية للسطر الشعرى نفسه فى الشكلين الطيفيين رقمى (١٢، ١٣) بصوت الباحث على النحو التالى فى الشكل رقم (١٢) يقول "أعبر أرض الشارع المزحوم" وتتابع الحزم الصوتية كما يلي (ء - ع - ب - ر - ء - ر ض - ش - ش - ا ر - ع - ل - م - ز ح - و م -) وفى الشكل الطيفى رقم (١٣) يقول "لاتوقفنى العلامة" وتتابع الحزم الصوتية فيه كما يلي (ل - ا ت - و ق - ف - ن - ل ع - ل - ا م -) ففي هذين الشكلين تبدأ الحزم بصوت الهمزة ثم الفتحة ثم العين وهكذا حتى ينتهى الشكل رقم (١٢) بصوت الفتحة . وهذا التتابع الصوتى للحزم بصوت الباحث هو نفسه التتابع الصوتى للحزم بصوت الشاعر .

شكل رقم (١٢)
أعبر الشارع المزحوم (صوت الباحث)



شكل رقم (١٣)
لاتوقفنى العلامة (صوت الباحث)



ومن ثم نستطيع القول إن الكتابة الصوتية المستنبطة من الحزم الصوتية
بصوتى الشاعرين فى القصيدتين - المشار إليهما - تأتى على النحو التالى :
أولاً : الكتابة الصوتية لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبى"

١- وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور'

قـ : ر	عـ : ل	تـ : ا	شـ : د	مـ : ن	رـ : ر	كـ : هـ	أـ : عـ	وـ : و
qar	il	ta:	i	min	ru	ku	a	wa
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح
cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv
مفاعيلن				مفاعيلن				
رـ : ر	نـ : و	هـ : ن	فـ : ي	حـ : د	ضـ : ا	نـ : ض	تـ : ن	يـ : جـ
ru	nu:	hin	fi:	hi	da:	nad	tin	ja
ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
cv	cvv	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvc	cv
مفاعيلن				مفاعيلن				

٢- من خلل السحاب كأنه النغم

م : ن men من ح من cvc	خ : ن xa من ح cv	ل : ن la من ح cv	ل : م li من ح من cvc	س : ن si من ح cv	ح : ا ha: من ح ح cvv	ب : ر bi من ح cv	ك : ن ka من ح cv	ع : ن ʔan من ح من cvc
مفاعلتن			+			مفاعلتن		
ن : ن na من ح cv	ن : ا hun من ح من cvc	ن : ن na من ح cv	غ : ن a من ح cv	م : و mu: من ح ح cvv				
مفاعلتن								

٣- تسرب من ثقب المعزف - ارتعشت له الظلم

ت : ن ta	س : ر sar	ر : ن ra	ب : ن ba	م : ن min	ث : ن θu	ق : و qu:	ب : ل bil	ع : م maʔ
من ح cv	من ح من cvc	من ح cv	من ح cv	من ح من cvc	من ح cv	من ح ح cvv	من ح من cvc	من ح من cvc
مفاعلتن			+			مفاعلتن		
ز : ن za	ف : ر fir	ت : ن ta	ع : ن ʔa	ث : ن θu	ل : ن la	ه : ن hu	ا : ن u	ل : ن la
من ح cv	من ح من cvc	من ح cv	من ح cv	من ح من cvc	من ح cv	من ح من cvc	من ح cv	من ح cv
مفاعلتن					+			
								م : و mu:
								من ح ح cvv
+								

٤- وقد غنى - صباحا قبل ... فيم أعد ؟ طفلاً كنت أبتسم

و : ن la من ح cv	ق : ب qab من ح من cvc	ح : ن han من ح من cvc	ب : ا ba: من ح ح cvv	س : ن sa من ح cv	ن : ا na: من ح ح cvv	غ : ن an من ح من cvc	ق : د qad من ح من cvc	و : ن wa من ح cv		
+			مفاعيلن			+			مفاعيلن	
ت : ن tu من ح cv	ك : ن kun من ح من cvc	ل : ن lan من ح من cvc	ط : ف tif من ح من cvc	د : ن du من ح cv	ع : د ʔud من ح من cvc	ز : ن ʔa من ح cv	م : ن ma من ح cv	ف : و fi: من ح ح cvv		
+			مفاعيلن			+			مفاعلتن	

م:و mu	م:و al	ت: ta	ع:ب ?ab
م ح ح cvv	م ح cv	م ح cv	م ح م cvc

مفاعلتن

٥- لليلي او نهاري انقلت اغصانه النشوى عيون الحور

ق: qa	ع:ث ?aθ	ر:و ri:	ا:ه ha:	ن:و ni	ع:و aw	ل:و li:	ل:و la:	ل:و li
م ح cv	م ح م cvc	م ح ح cvv	م ح ح cvv	م ح cv	م ح م cvc	م ح ح cvv	م ح م cvc	م ح cv

+

مفاعيلن

+

مفاعيلن

و:و ju:	ع: ʔu	و:ا wa:	ن:ش na	ا:ن han	ن: na	م:ا sa:	ع:غ ?a	ل:ت lat
م ح ح cvv	م ح cv	م ح ح cvv	م ح م cvc	م ح م cvc	م ح cv	م ح ح cvv	م ح م cvc	م ح م cvc

+

مفاعيلن

+

مفاعيلن

ح:و bur	ن:ل nul
م ح ح م cvvc	م ح م cvc

مفاعيلن

٦- وكنا جدنا الهدار يضحك او يغنى فى ظلال الجوسق القصب

ر: ra	ا:د da:	ا:د had	ن:ل nal	د: da	ج:د jad	ن:ا na:	ا:ن kun	و: wa
م ح cv	م ح ح cvv	م ح م cvc	م ح م cvc	م ح cv	م ح م cvc	م ح ح cvv	م ح م cvc	م ح cv

+

مفاعيلن

+

مفاعيلن

ظ: a	ا:و ʔi:	ن:و ni:	غ:ن na	و: ju	ع:و ?aw	ا: ku	ح: ha	و:ض jad
م ح cv	م ح ح cvv	م ح ح cvv	م ح م cvc	م ح cv	م ح م cvc	م ح cv	م ح cv	م ح م cvc

+

مفاعيلن

+

مفاعلتن

ب:و bi	م: sa	ق: qa	ق:ل qal	م: sa	ج:و djaw	ل:ل li:	ل:ا la:
م ح ح cvv	م ح cv	م ح cv	م ح م cvc	م ح cv	م ح م cvc	م ح م cvc	م ح م cvc

+

مفاعلتن

+

مفاعيلن

٧- وفلاحيه ينتظرون : " غَيْثُكَ يَا إِلَه " وإخوتى فى غابة اللعب

و : ru: ص ح ح cvv	ظ : a ص ح cv	ت : ta ص ح cv	ي : ن jan ص ح ص cvc	هـ : hi ص ح cv	ح : ي hi: ص ح ح cvv	ل : ل la: ص ح ح cvv	ل : ل la: ص ح ص cvc	و : wa ص ح cv
مفاعلتن				مفاعيلن				
و : wa ص ح cv	هـ : hu ص ح cv	ل : ل la: ص ح ح cvv	ي : ʔi ص ح cv	ي : ا ja: ص ح ح cvv	ك : ka ص ح cv	ث : θa ص ح cv	غ : ي ag ص ح ص cvc	ن : na ص ح cv
مفاعلتن				مفاعلتن				
ع : ʔi ص ح cv	ل : la ص ح cv	ت : ل til ص ح ص cvc	ب : ba ص ح cv	غ : ا a: ص ح ح cvv	ل : ي fi: ص ح ح cvv	ت : ي ti: ص ح ح cvv	و : wa ص ح cv	غ : ي ʔix ص ح ص cvc
مفاعلتن				مفاعيلن				
								ب : ي bi: ص ح ح cvv

٨- يصيدون الأرانب والفراش ، و (أحمد) الناطور

ي : ja من ح cv	س : ي si: من ح ح cvc	د : و du: من ح من cvc	ن : ل nal من ح من cvc	ع : ʔa من ح cv	ر : ا ra: من ح ح cvc	ن : ي ni من ح cv	ب : ba من ح cv	و : ل wal من ح من cvc
مفاعيلن				مفاعلتن				
ل : fa من ح cv	ر : ا ra: من ح ح cvc	ث : a من ح cv	و : wa من ح cv	ع : ح ʔah من ح من cvc	م : ma من ح cv	د : ن dapn من ح من cvc	ن : ا na: من ح ح cvc	ط : و tu:r من ح ح cvvc
مفاعلتن				مفاعيلن				

٩- نحدق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر

ن : nu من ح cv	ح : د had من ح من cvc	د : di من ح cv	ي : qu من ح cv	ل : ي li: من ح ح cvc	ظ : a من ح cv	ل : ا la: من ح ح cvc	ل : ل lil من ح من cvc	ج : و jaw من ح من cvc
مفاعلتن				مفاعيلن				

ر - ي ri: م ح ح cvv	ن - ه nah م ح م cvc	ف - ن fn م ح م cvc	و - ?i م ح cv	ر - ا ra: م ح ح cvv	م - م mam م ح م cvc	ق - م qis م ح م cvc	م - ن sa م ح cv
مفاعيلن				+	مفاعيلن		

١٠ - ونرفع للسحاب عيوننا : سيسيل بالقطر

ع - ?u م ح cv	ب - ي bi م ح cv	ح - ا ha: م ح ح cvv	م - ن sa م ح cv	ل - م lis م ح م cvc	ع - ?u م ح cv	ف - ا fa م ح cv	ن - ر nar م ح م cvc	و - wa م ح cv
مفاعلتن				+	مفاعلتن			
ق - ط qat م ح م cvc	ب - ل bil م ح م cvc	ل - lu م ح cv	م - ي si: م ح ح cvv	ي - ja م ح cv	م - ن sa م ح cv	ن - ا na: م ح ح cvv	ن - na م ح cv	ع - و ju: م ح ح cvv
مفاعيلن				+	مفاعلتن			

ر - ي ri: م ح ح cvv

١١ - وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

فـا	عـا	ما	نا	تـا	دا	عا	را	وا
fa	?u	ma:	na	tes	da	?a	?ar	wa
م ح	م ح	م ح ح	م ح	م ح م	م ح	م ح	م ح م	م ح
cv	cv	cvv	cv	cvc	cv	cv	cvc	cv

مفاعلتن				+	مفاعلتن			
عـا	تـا	وا	را	نـا	عـن	قـا	نا	ران
?a	ta	war	ri	nah	?un	qa:	na	ran
م ح	م ح	م ح م	م ح	م ح م	م ح م	م ح ح	م ح	م ح م
cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvc

مفاعلتن				+	مفاعيلن				+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+
				+					+

١٢- وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ^٩

و: wa	ع: ʔa	ل: la	هـ: hun	ن: na	و-م: wam	ض: dal	ب: bar
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvc
مفاعلتن				مفاعيلن			
ق: qa	ز: ʔaz	ر: ra	ث: θum	م: ma	ع: ʔax	ض: da	ر: ra
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv
مفاعلتن				مفاعلتن			
ث: θum	م: ma	ت: tan	ط: ta	ف: fi	و: ʔu:		
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص		
cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv		
مفاعلتن				مفاعيلن			

١٣- وفتحت السماء لغيتها المدار باباً بعد باب

و: wa	ف: fat	ت: ta	ح: ha	ت: tɬs	س: sa	م: ma:	ع: ʔu	ل: li
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv
مفاعلتن				+	مفاعلتن			
غ - و: al	ث: θi	هـ: hal	م: med	ر: ra:	ر: ri	ب: ba:	ب: ban	ع: baʔ
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cvc	cvc
مفاعيلن				+	مفاعيلن			
د: da	ب: ba:	ب: bin						
ص ح	ص ح ح	ص ح ص						
cv	cvv	cvc						
مفاعيلن								

١٤- عاد منه النهر يضحك وهو ممثلي^٩

ع: ʔa:	د: da	م: min	هـ: hun	ن: na:	ر: ru	ي: jad	ح: ha	هـ: qu
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح
cvv	cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv
مفاعيلن			مفاعيلن			مفاعلتن		

و-هـ ?u: من ح ح cvv	ل-هـ li من ح cv	ك-هـ la من ح cv	م-م mum من ح من cvc	و-هـ wa من ح cv	و-هـ wah من ح من cvc
+			مفاعلتن	+	

١٥- تكلله الفقايعُ ، عاد أخضرُ ، عاد أسمرُ ، غصن بالأنغام واللهف

ع- ʔu من ح cv	ه- ʔi من ح cv	ق-ا qax: من ح ح cvv	ف-ا fa من ح cv	ه-ل hul من ح من cvc	ل-ا lu من ح cv	ل-ي li من ح cv	ك-ل kal من ح من cvc	ك-ه tu من ح cv
مفاعلتن				+	مفاعلتن			
م-ا ma من ح cv	ه-س ʔas من ح من cvc	د-ا da من ح cv	ع-ا ʔa: من ح ح cvv	ر-ا ra من ح cv	ض-ا da من ح cv	ه-خ ʔax من ح من cvc	د-ا da من ح cv	ع-ا ʔa: من ح ح cvv
مفاعلتن			+	مفاعلتن			+	
ل-ا la من ح cv	و-ل wal من ح من cvc	م-ي mi من ح cv	غ-ا a: من ح ح cvv	ن-ه ʔan من ح من cvc	ب-ل bil من ح من cvc	س-ا sa من ح cv	غ-ه af من ح من cvc	ر-ه re من ح cv
مفاعلتن			+	مفاعيلن			+	
							ف-و-ي fi: من ح ح cvv	ه-ا ha من ح cv
							+	

١٦- وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعة

ل-ل la من ح cvc	ك-هـ ta من ح cv	ث-هـ tu من ح cv	ح-هـ haj من ح من cvc	ل-هـ li من ح cv	ن-خ nax من ح من cvc	ك-ن tan من ح من cvc	ك-ح tah من ح من cvc	و-هـ wa من ح cv
+			مفاعلتن		مفاعيلن			
ف-هـ fab من ح من cvc	س-ع sa? من ح من cvc	م-ا ma: من ح ح cvv	ل-هـ lu من ح cv	ك-ل kul من ح من cvc	ر-هـ ru من ح cv	ط-ي ti من ح cv	ك-م tum من ح من cvc	ل-هـ lu من ح cv
+			مفاعيلن		مفاعلتن			

١٧- تراقصت الفقايعُ وهي تُجَرُّ - إنه الرطبُ

ع: ʔu	هـ: ?i	ق: ا qa:	ف: ا fa	ث: ل tll	س: ا sa	ق: ا qa	ر: ا ra:	ت: ا ta
ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv
مفاعلتن				+	مفاعلتن			
ر: ru	هـ: ر hur	ن: - na	هـ: ن ?in	ر: ru	ج: - dja	ث: ف tuf	ي: - ja	و: هـ wah
ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ص cvc
مفاعلتن				+	مفاعلتن			
							ب: و bu:	ط: ا ta
							ص ح ح cvv	ص ح cv
							+	

١٨- تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

ر: ا ra:	ع: ذ ʔa	د: ل dll	ي: ا ja	ف: ي fi:	ط: ا ta	ق: ا qa	س: ا sa:	ت: ا ta
ص ح ح cvv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv
مفاعيلن				+	مفاعلتن			
ف: هـ fəh	ل: هـ lah	ف: ي fi:	ز: ا zu	هـ: ز huz	ث: - ta	ي: - ja	و: هـ wah	هـ: ?i
ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv
مفاعيلن				+	مفاعلتن			

١٩- بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأتوار' لا الذهب

هـ: ?i	ع: ا ʔa:	ف: ر far	ث: ل tll	ل: ا la	ن: خ na:	ع: ن ?in	ج: ا dji	ب: ا bi
ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv
مفاعيلن				+	مفاعيلن			
ر: ru	و: ا wa:	هـ: ن ?an	هـ: ل qll	د: di	ل: ي li:	و: - wa	ج: ا dju	ث: ا ti:
ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ح cvv
مفاعيلن				+	مفاعيلن			

ل: ذ	ذ: ذ	ه: ه	ب: و
la	a	ha	bu:
ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cvc	cv	cv	cvv

+ مفاعلتن

٢٠- سيصاب منه حبُّ الآخرين ، سيبرئُ الأعمى

ص: ص	ي: من	ل: ل	ب: ب	م: ن	ه: ه	ح: ب	ب: ل	ا: م
sa	jus	la	bu	min	hu	hub	bul	?a:
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

+ مفاعلتن

خ: خ	ر: ي	ن: ن	س: س	ي: ب	ر: ر	ل: ل	ع: ع	ا: م
xa	ri:	na	sa	jub	ri	?ul	?a?	ma:
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

+ مفاعلتن

٢١- ويبعث من قرار الموت قبراً هذه التعب

و: و	ي: ب	ع: ع	ث: ث	م: ن	ق: ق	ر: ر	ر: ل	م: و
wa	jab	fa	Ou	ma	qa	ra:	ril	maw
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvc

+ مفاعلتن

ت: ت	ق: ب	ر: ن	ه: ه	د: د	ه: ت	ت: ت	ع: ع	ب: و
ti	qab	ran	had	da	hut	ta	?a	bu:
ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv

+ مفاعلتن

٢٢- من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحم

م: م	ن: س	س: س	ف: ف	ر: ط	ط: ط	و: ي	ل: ل	م: م
mi	nas	sa	fa	rit	ta	wi:	li	?i
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

+ مفاعلتن

ل: ل	ظ: ظ	ل: ل	م: و	ت: ت	ي: ه	س: و	ع: ظ
la:	θa	la:	maw	ti	jak	su:	?a
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص
cvv	cv	cvv	cvc	cv	cvc	cvv	cvc

+ مفاعلتن

مـ	لـ حـ	هـ لـ	مـ
ma:	lah	hul	ma
من ح ح	من ح من	من ح من	من ح
cvv	cvc	cvc	cv

مفاعيلن

٢٣- ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبه يشب

وـ	يـ وـ	قـ يـ	دـ	قـ لـ	بـ	هـ لـ	ثـ لـ	جـ يـ
wa	ju:	qɪ	du	qal	be	huθ	θal	ɟi:
من ح	من ح ح	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح من	من ح من	من ح ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cvc	cvc	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن +

يـ	لـ هـ	وـ	بـ	جـ پـ	پـ	هـ يـ	ثـ يـ	ثـ يـ
ja	fah	wa	bi	hub	bi	hi:	ju	θi:
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح	من ح	من ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن

+

مفاعلتن

بـ وـ
bu:
من ح ح
cvv

٢٤- وأبرقت السماء .. فلاح ، حيث تعرّج النهر

وـ	بـ	رـ	قـ	ثـ يـ	سـ	مـ	مـ	لـ
wa	ʔab	ra	qa	tis	sa	mi:	ʔu	ta
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح	من ح	من ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن +

لـ	حـ	جـ يـ	ثـ	عـ رـ	رـ	جـ نـ	نـ
la:	ha	haj	θu	ʔar	ra	djan	na
من ح ح	من ح	من ح من	من ح	من ح من	من ح	من ح من	من ح
cvv	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvc	cv

مفاعلتن

+

مفاعلتن

+

رـ وـ
ru:
من ح ح
cvv

+

٢٥- وطاف معلقاً من دون أسٍّ يلتَم الماءَ

و- wa ص ح cv	ط- ta: ص ح ح cvv	ف- fa ص ح cv	م- mu ص ح cv	ع-ل fal ص ح ص cvc	ل- la ص ح cv	ق-ن qan ص ح ص cvc	م-ن min ص ح ص cvc	د-و du: ص ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				
ن- ni ص ح cv	ع- ?us ص ح ص cvc	س-ن sin ص ح ص cvc	ي-ل jal ص ح ص cvc	ث- θa ص ح cv	م-ل mul ص ح ص cvc	م- ma: ص ح ح cvv	ا-ع ?a: ص ح ح cvv	
مفاعيلن				مفاعيلن				

٢٦- شناسيل ابنة الجلبى نور حولة الزهر

ش- a ص ح cv	ن-ا nai ص ح ح cvv	ش-ي i: ص ح ح cvv	ل-ب lub ص ح ص cvc	ن- na ص ح cv	ت-ل tal ص ح ص cvc	ج- ja ص ح cv	ل- la ص ح cv	ب-ي bi: ص ح ح cvv
مفاعيلن				مفاعلتن				
ي- ji ص ح cv	ن-و naw ص ح ص cvc	و- wa ص ح cv	ر- ra ص ح cv	ح-و haw ص ح ص cvc	ل- la ص ح cv	ه-و haz ص ح ص cvc	ز-ه zah ص ح ص cvc	ر-و ru: ص ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

٢٧- (عقود ندى من اللباب تسطع منه بيضاء)

ع- ?u ص ح cv	ق-و qu: ص ح ح cvv	د- du ص ح cv	ن- na ص ح cv	د-ن dan ص ح ص cvc	م- mi ص ح cv	ن-ا nal ص ح ص cvc	ل-ب lab ص ح ص cvc	ل-ا la: ص ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				
ب- bi ص ح cv	ت-س tas ص ح ص cvc	ط- ta ص ح cv	ع- ?u ص ح cv	م-ن min ص ح ص cvc	ه- hu ص ح cv	ب-و bij ص ح ص cvc	ض-ا dal ص ح ح cvv	ا-ع ?a: ص ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

٢٨- وأسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجذ والسهر

و- wa ص ح cv	ا-ع ?a: ص ح ح cvv	س- si ص ح cv	ي- ja ص ح cv	ت-ل tal ص ح ص cvc	ج- dja ص ح cv	م-ي mi: ص ح ح cvv	ل- la ص ح cv	ت- tu ص ح cv
مفاعلتن				مفاعيلن				

و:ج waʃ ص ح ص cvc	ه:ل hai ص ح ص cvc	م:ن min ص ح ص cvc	ي: ʔa ص ح cv	د: da: ص ح ص cvv	ح: ʔah ص ح ص cvc	ل: lal ص ح ص cvc	ح: ha ص ح cv	ح: kah ص ح ص cvc	
مفاعيلن			+	مفاعيلن			+		
				ر:و ru: ص ح ص cvv	ه: ha ص ح cv	س: sa ص ح cv	و:س was ص ح ص cvc	د: du ص ح cv	
				مفاعيلن					+

٣٣- يا مطراً من ذهب

ي-ا	م-ط	ط-ا	ن-ر	ن-م	ذ-ا	ه-ا	ب-ي
ja:	ma	ta	ran	min	a	ha	bi:
من ح ح	من ح	من ح	من ح من	من ح من	من ح	من ح	من ح ح
cvv	cv	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvv

متّعلّـن + متّعلّـن

٣٤- تقطعت الدُّرُوبُ ، مَقَّصٌ هَذَا الْهَاطِلِ الْمَدْرَارِ

ت-ا	ق-ط	ط-ا	ع-ا	ت-د	د-ا	ر-و	ب-ا	م-ا
ta	qat	ta	fa	tld	du	ru:	bu	ma
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح	من ح	من ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ق-من	ص-ا	ا-ا	ذ-ل	ه-ا	ط-ا	ل-ل	د-م	ر-ا
qus	su	ha:	al	ha:	ti	li	mid	ra:
من ح	من ح	من ح ح	من ح من	من ح ح	من ح	من ح من	من ح من	من ح ح
من	cv	cvv	cvc	cvv	cv	cvc	cvc	cvv

مفاعيلن + مفاعيلن + مفاعيلن

ر-ا
ri
من ح
cv

٣٥- قَطَّعَهَا وَوَارَاهَا

ق-ط	ط-ا	ع-ا	ه-ا	و-ا	و-ا	ر-ا	ه-ا
qat	ta	fa	ha:	wa	wa:	ra:	ha:
من ح من	من ح	من ح	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح ح	من ح ح
cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvv	cvv

مفاعلتن + مفاعيلن

٣٦- وَطَرَّقَتْ الْمَعَابِرُ مِنْ جَذُوعِ النَّخْلِ فِي الْأَمْطَارِ

و-ا	ط-و	و-ا	ق-ا	ت-ل	م-ا	ع-ا	ب-ا	ر-ا
wa	taw	wa	qa	til	ma	fa:	bi	ru
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح	من ح	من ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cv

مفاعلتن + مفاعلتن

ن-م	ج-ا	ذ-و	ع-ن	ن-خ	ل-ا	ف-ل	م-م	ط-ا
min	dju	u:	tin	xan	li	fil	?am	ta:r
من ح من	من ح	من ح ح	من ح من	من ح من	من ح	من ح من	من ح من	من ح ح من
cvc	cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvc	cvc	cvvc

مفاعيلن + مفاعيلن + مفاعيلن

٣٧- كغرقى من سفينة سينبَاد ، كقصه خضراء أرجاها وخلأها

د-ك ka من ح cv	ر-غ ar من ح من cvc	ق-ا qa: من ح ح cvv	م-ن min من ح من cvc	س-ن sa من ح cv	ف-ي fi: من ح ح cvv	ن-ن na من ح cv	ت-ت ti من ح cv	س-ن sin من ح من cvc
مفاعيلن				مفاعلتن				
د-د du من ح cv	ب-ا ba: من ح من cvc	د-د da من ح cv	د-ك ka من ح cv	ق-ي qis من ح من cvc	س-ن sa من ح cv	ت-ن tin من ح من cvc	خ-ض xad من ح من cvc	ر-ا ra: من ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				
ع-ا ?a من ح cv	ر-و ?ar من ح من cvc	ج-د dia من ح cv	ع-ا ?a من ح cv	ه-ا ha: من ح ح cvv	و-وا wa من ح cv	خ-ل xal من ح من cvc	ل-ا la: من ح ح cvv	ه-ا ha: من ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				

٣٨- إلى الغد (أحمد) الناطور وهو يدير في الغرفة

ع-ا ?i من ح cv	ل-ل lal من ح من cvc	غ-ا a من ح cv	د-د di من ح cv	ع-ا ?ah من ح من cvc	م-م mi من ح cv	د-ن dun من ح من cvc	ن-ا na: من ح ح cvv	ط-و tu: من ح ح cvv
مفاعلتن				مفاعيلن				
ر-ر ru من ح cv	و-ا wab من ح من cvc	و-ا wa من ح cv	ي-ي ju من ح cv	د-ي di: من ح ح cvv	ر-ر ru من ح cv	ف-ل fil من ح من cvc	غ-ر ur من ح من cvc	ف-و fah من ح من cvc
مفاعلتن				مفاعيلن				

٣٩- كؤوس الشاي ، يلمس بندقيته ويسعل ثم يعبر طرقه الشوفة

د-ق qu من ح cv	و-و ?u: من ح ح cvv	س-ن sa من ح من cvc	ش-ا a: من ح ح cvv	و-ا al من ح cv	ي-ل jal من ح من cvc	م-م ma من ح cv	س-س su من ح cv	ب-ن bun من ح من cvc
مفاعيلن				مفاعلتن				
د-د du من ح cv	ق-ي qi: من ح ح cvv	ي-ا ja من ح cv	ت-ا ta من ح cv	ه-و hu: من ح ح cvv	و-وا wa من ح cv	ي-و jas من ح من cvc	ع-ر ru من ح cv	ل-ل lu من ح cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

ث:ر ur من ح ص cvc	ه:ش hu من ح ص cvc	ف:و fu من ح cv	ط:ر tar من ح ص cvc	ر:و ru من ح cv	ب:و bu من ح cv	ي-ع jaf من ح ص cvc	م-ا ma من ح cv	ث:م θum من ح ص cvc
مفاعيلن			+	مفاعيلن			+	
<div>ف:ه fah من ح ص cvc</div>								

٤٣- متى يتوقف المطر ؟

مـ	كـ	جـ	قـ	وـ	تـ	جـ	كـ	مـ
ma	ta:	ja	qa	waq	ta	ja	ta:	ma
ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvv	cv	cv	cvc	cv	cv	cvv	cv

مفاعلتين + مفاعلتين

رـ
ru:
ص ح ح
cvv

+

٤٤- وأرعدت السماء ، فطار منها ثُمةٌ انفجرا

وـ	رـ	عـ	دـ	تـ	سـ	مـ	فـ
wa	ʔar	ʔa	da	tis	sa	maʔ	ʔu
ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cv

مفاعلتين + مفاعلتين

طـ	رـ	مـ	كـ	مـ	ثـ	فـ	جـ
ta:	ra	min	ka:	ʔun	ma	ʔa	ʔa
ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح
cvv	cv	cvc	cvv	cvc	cv	cv	cv

مفاعلتين + مفاعلتين

رـ
ra:
ص ح ح
cvv

+

٤٥- شناسيل ابنة الجلبى

شـ	نـ	شـ	لـ	نـ	تـ	جـ	لـ	بـ
a	nal	ʔa:	lub	na	tal	ʔa	la	hi:
ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح
cv	cvv	cvv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv

مفاعلتين + مفاعلتين

يـ
ʔi
ص ح
cv

٤٦- ثم تلوح في الأفق

ق: ی	ف: ف	ف: ل	ح: ح	ل: و	ت: ت	م: م	ث: ث
ql:	?uf	fl	hu	lu:	ta	ma	θum
من ح ح	من ح ح	من ح ح	من ح	من ح ح	من ح	من ح	من ح ح
cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cv	cv	cvc

+ +

مفاعیلن مفاعلتن

٤٧- ذُرَى قَوْسِ السَّحَابِ . وَحَيْثُ كَانَ يُسَارِقُ النَّظْرَا

ح: هـ haj	و: وا wa	ب: با bi	ح: ا ha:	س: سا sa	س: س sis	ق: و qaw	ر: ا ra:	ذ: ا u
ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv
+ مفاعلتن				+ مفاعيلن				
ط: ا a	ن: نا na	ق: ن qun	ر: ر ri	س: ا sa:	ي: ي ju	ن: نا na	ك: ا ka:	ث: ا tu
ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv
مفاعلتن				مفاعلتن				

ر : ا
 ر : ا
 ص ح ح
 CVV

٤٨ - سَنَاشِلُ الْجَمِيلَةِ لَا تُصِيبُ الْعَيْنُ إِلَّا حَمْرَةَ الشَّقِيقِ

ل: ا la: ص ح ح cvv	ت: - ti ص ح cv	ل: - la ص ح cv	م: ی mul: ص ح ص cvc	ج: - ja ص ح cv	ل: ل lul ص ح ص cvc	ش: ی la: ص ح ح cvv	ن: ا na: ص ح ح cvv	ش: - n ص ح cv
مفاعلتن					مفاعیلن			
ر: - ra ص ح cv	ح: م hum ص ح ص cvc	ل: ا la: ص ح ح cvv	ل: و ?il ص ح ص cvc	ن: - nu ص ح cv	ع: ی faj ص ح ص cvc	ب: ل bul ص ح ص cvc	م: ی si: ص ح ح cvv	ت: - tu ص ح cv
مفاعیلن					مفاعلتن			
					ق: ی qi: ص ح ح cvv	ل: - fa ص ح cv	ش: - a: ص ح cv	ت: ش ta ص ح ص cvc

٤٩- ثلاثون انقضت ، وكبرت : كم حياً وكم وجد

ث : θa ص ح cv	ل : la: ص ح ح cvv	ث : θu: ص ح ص cvc	ن : nan ص ح ص cvc	ق : qa ص ح cv	ض : dat ص ح ص cvc	و : wa ص ح cv	ك : ka ص ح cv	ب : bar ص ح ص cvc
مفاعيلن					مفاعلتن			
ت : tu ص ح cv	ك : kam ص ح ص cvc	ح : hub ص ح ص cvc	ب : bin ص ح ص cvc	و : wa ص ح cv	ك : kam ص ح ص cvc	و : wa j ص ح ص cvc	د : di: ص ح ح cvv	
مفاعيلن					مفاعيلن			

٥٠- تَوَجَّحَ فِي فِوَادِي

ث : ta ص ح cv	و : wah ص ح ص cvc	ح : ha ص ح cv	ج : ja ص ح cv	ف : fi: ص ح ح cvv	ف : fu ص ح cv	ا : ʔa: ص ح ح cvv	د : di: ص ح ح cvv	
مفاعلتن					مفاعيلن			

٥١- غير أني كلما صنفقت بدا الرعد

غ : aj ص ح ص cvc	ر : ra ص ح cv	ا : ʔan ص ح ص cvc	ن : ni: ص ح ح cvv	ك : kul ص ح ص cvc	ل : la ص ح cv	م : ma: ص ح ح cvv	س : sa ص ح cv	ف : fa ص ح cv
مفاعيلن					مفاعلتن			
ق : qat ص ح ص cvc	ج : ja ص ح cv	د : dar ص ح ص cvc	ر : raf ص ح ص cvc	د : di: ص ح ح cvv				
مفاعيلن					مفاعيلن			

٥٢- مددت الطرف أرقب : ربما انتلق الشناشيل

م : ma ص ح cv	د : dat ص ح ص cvc	ت : tut ص ح ص cvc	ط : tar ص ح ص cvc	ف : fa ص ح cv	ر : ʔar ص ح ص cvc	ق : qu ص ح cv	ب : bu ص ح cv	ر : rub ص ح ص cvc
مفاعيلن					مفاعلتن			
ب : ba ص ح cv	م : ma? ص ح ح cvv	ت : ta ص ح cv	ل : la ص ح cv	ق : qa ص ح ص cvc	ش : a ص ح cv	ن : na: ص ح ح cvv	ش : i: ص ح ح cvv	ل : lu: ص ح ح cvv
مفاعيلن					مفاعيلن			

٥٣- فأبصرت ابنة الجلبى مقبلة إلى وعدى

فـ يـ	عـ بـ	نـ	تـ لـ	جـ	لـ	بـ يـ	فـ يـ	فـ يـ
fa	?ab	sar	tub	na	tal	ja	la	bi:
من ح	من ح من	من ح من	من ح من	من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من
cv	cvc	cvc	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvv

+ مفاعلتن + مفاعيلن

يـ	مـ قـ	بـ	لـ	تـ نـ	عـ	لـ اـ	وـ عـ	دـ يـ
al	muq	bi	la	tan	?i	ja:	war	di:
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح من	من ح من	من ح من
cv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv	cvc	cvv

+ مفاعلتن + مفاعيلن

٥٤- ولم أرها . هباءً (٢١) كلُّ أشواقى ، أباطيلُ

وـ	لـ مـ	عـ	رـ	اـ هـ	اـ هـ	بـ اـ	نـ	كـ لـ
wa	lam	?a	ra	ha:	ha	ba:	?un	kul
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح من	من ح من	من ح من
cv	cvc	cv	cv	cvv	cv	cvv	cvc	cvc

+ مفاعلتن + مفاعيلن

لـ	عـ شـ	وـ اـ	قـ يـ	عـ	بـ اـ	طـ يـ	لـ وـ
lu	?a	wai	qi:	?a	ba:	ti:	lu:
من ح	من ح من	من ح من	من ح من	من ح	من ح من	من ح من	من ح من
cv	cvc	cvv	cvv	cv	cvv	cvv	cvv

+ مفاعيلن + مفاعيلن

٥٥- ونبت دونما ثمرٍ ولا ورد

وـ	نـ بـ	تـ نـ	دـ وـ	نـ	مـ اـ	ثـ	مـ	رـ نـ
wa	nab	'tun	du:	na	ma:	θa	ma	rfa
من ح	من ح من	من ح من	من ح من	من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من
cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvv	cv	cv	cvc

+ مفاعيلن + مفاعلتن

وـ	لـ اـ	وـ رـ	دـ يـ
wa	la:	war	di:
من ح	من ح من	من ح من	من ح من
cv	cvv	cvc	cvv

مفاعيلن

جدول رقم (٤)
جدول تتابع المقاطع الصوتية في قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى»

عدد المقاطع في السطر الشعري الواحد	المقاطع الطويلة		المقاطع المتوسطة		المقاطع القصيرة	مسلسل السطر الشعري	عدد المقاطع في السطر الشعري	عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع القصيرة	مسلسل السطر الشعري
	ص ح ح ص cvvc	ص ح cvcc	مفتوح ص ح ح cvv	مغلق ص ح ص cvc	ص ح cv			ص ح ح ص cvvc	ص ح ص cvcc	مفتوح ص ح ح cvv	مغلق ص ح ص cvc	ص ح cv	
٨			٣	٢	٣	٢٩	١٨			٤	٧	٧	١
٨			٢	٣	٣	٣٠	١٤			٢	٤	٨	٢
٧			٤	١	٢	٣١	١٩			٢	٧	١٠	٣
٧			٣	٣	١	٣٢	٢٢			٣	٩	١٠	٤
٨			٢	٢	٤	٣٣	٢٠	١		٦	٨	٥	٥
١٩			٤	٦	٩	٣٤	٢٦			٦	١٠	١٠	٦
٨			٤	١	٣	٣٥	٢٨			٩	٥	١٤	٧
١٨	١		٢	٧	٨	٣٦	١٨	١		٥	٤	٨	٨
٢٧			٧	٨	١٢	٣٧	١٧			٤	٧	٦	٩
١٨			٣	٧	٨	٣٨	١٩			٥	٤	١٠	١٠
٢٨			٤	١٠	١٤	٣٩	٢٤			٣	٨	١٣	١١
٨			١	٢	٥	٤٠	٢٤			١	١٠	١٣	١٢
١٠	١		٣	٣	٣	٤١	٢١			٤	٨	٩	١٣
١٨			٣	٧	٨	٤٢	١٥			٢	٦	٧	١٤
١٠			٢	٢	٦	٤٣	٢٩			٥	٨	١٦	١٥
١٩			٤	٥	١٠	٤٤	١٨			١	٩	٨	١٦
١٠			٣	٢	٥	٤٥	٢٠			٣	٥	١٢	١٧
٨			٢	٣	٣	٤٦	١٨			٤	٦	٨	١٨
١٩			٥	٤	١٠	٤٧	٢٢			٥	٨	٩	١٩
٢٢			٦	٦	١٠	٤٨	١٨			٣	٧	٨	٢٠
١٧			٢	٩	٦	٤٩	١٨			٢	٨	٨	٢١
٨			٣	١	٤	٥٠	٢٢			٥	٨	٩	٢٢
١٤			٣	٦	٥	٥١	١٩			٤	٥	١٠	٢٣
١٨			٤	٦	٨	٥٢	٢٠			٣	٥	١٢	٢٤
١٨			٣	٧	٨	٥٣	١٧			٤	٧	٦	٢٥
١٧			٧	٤	٦	٥٤	١٨			٤	٦	٨	٢٦
١٣			٤	٤	٥	٥٥	١٨			٤	٦	٨	٢٧
							٢٣			٤	٨	١١	٢٨
٩٥٠	٤	صفر	٢٠٠	٣١٤	٤٣٢	الاجموع							
	%٠,٤٣		%٢٥,٠٥	%٢٢,٠٥	%٤٥,٤٧								

ثانياً : الكتابة الصوتية لقصيدة " مسافر أبداً " لأحمد عبد المعطي حجازي

١- أُعْبِرْ أَرْضَ الشَّارِعِ الْمَرْحُومِ لَا تُوقِفْنِي لِلْعَلَامَةِ

ع-ع	ب-ي	ر-ي	ع-ر	ض-ث	ش-ا	و-ي	ل-ع	م-ز
ʔar	bu	ra	ʔar	da	a:	ri	ʔil	mas
من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح من	من ح ح	من ح	من ح من	من ح من
cvc	cv	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cvc	cvc
مفتعلن			مفتعلن			مفتعلن		
ج-و	م-ي	ل-ي	ت-و	ق-ي	ف-ي	ن-ي	ع-ي	ل-ي
hu:	mi	la:	tuw	qi	tu	ni	ʔa	la:
من ح ح	من ح	من ح ح	من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح
cvv	cv	cvv	cvc	cv	cv	cvc	cv	cvv
مفتعلن			مفتعلن			مفتعلن		
م-هـ			م-هـ			م-هـ		
mah			mah			mah		
من ح من			من ح من			من ح من		
cvc			cvc			cvc		

٢- أَثِيرُ حَيْثُمَا ذَهَبْتُ الْخَبْءَ ، وَالْبَغْضَ

ع-ي	ث-ي	ر-ي	ح-ي	ث-ي	م-ا	ذ-ي	ه-ب	ث-ل
ʔu	θi:	ru	haw	θu	ma:	a	hab	tul
من ح	من ح ح	من ح	من ح من	من ح	من ح ح	من ح	من ح من	من ح من
cv	cvv	cv	cvc	cv	cvv	cv	cvc	cvc
مفتعلن			مفتعلن			+		
ح-ب	ب-ي	و-ا	ب-غ	ض-ي				
hub	ba	wal	bu	da				
من ح من	من ح	من ح من	من ح من	من ح				
cvc	cv	cvc	cvc	cv				
مستفعلن					+			

٣- وَأَكْرَهُ السَّامَةَ

و-ي	ك-ع	ر-ي	ه-س	آ-ي	م-هـ			
wa	ʔak	ra	sa	aa:	maħ			
من ح	من ح من	من ح	من ح	من ح ح	من ح من			
cv	cvc	cv	cv	cvv	cvc			
مفتعلن			مفتعلن					

٤- أَدْفَعُ رَأْسِي ثَمَنًا لِكَلِمَةٍ أَقُولُهَا

ك-ع	ف-ي	ع-ي	ر-ع	س-ي	ث-ي	م-ي	ن-ي	ل-ي
ʔad	ʔa	ʔu	raʔ	suc	θa	ma	nan	li
من ح من	من ح	من ح	من ح من	من ح ح	من ح	من ح	من ح من	من ح
cvc	cv	cv	cvc	cvv	cv	cv	cvc	cv
مفتعلن			مفتعلن			مفتعلن		

كـ ل	مـ	تـ ن	عـ	قـ و	لـ	هـ ا
kl	ma	tin	?a	qu:	lu	ha:
م ح م	م ح	م ح م	م ح	م ح ح	م ح	م ح ح
cvc	cv	cvc	cv	cvc	cv	cvv

متفعلن + متفعلن

٥- إضحكة أطلقها

لـ	ضـ ح	كـ	تـ ن	عـ ط	لـ	قـ و	هـ ا
la	d / b	ka	tin	?ut	ll	qu	ha:
م ح	م ح م	م ح	م ح م	م ح م	م ح	م ح	م ح ح
cv	cvc	cv	cvc	cvc	cv	cv	cvv

متفعلن + متفعلن

٦- أو ابتسامه

عـ	و ب	تـ	مـ ا	مـ هـ
?a	w / b	ti	sa:	mah
م ح	م ح م	م ح	م ح ح	م ح م
cv	cvc	cv	cvv	cvc

متفعلتن

٧- أسافر الليلة فجأة

عـ	مـ ا	لـ	رـ ل	لـ ي	لـ	تـ	لـ ج	عـ
?u	sa:	fl	rul	laɣ	la	la	fag	?a
م ح	م ح ح	م ح	م ح ح	م ح م	م ح	م ح	م ح م	م ح
cv	cvv	cv	cvv	cvc	cv	cv	cvc	cv

متفعلن + متفعلن

تـ ن
tan
م ح م
cvc

٨- ولا أرجو السلامة

و	لـ ا	عـ ر	جـ م	مـ	لـ ا	مـ هـ
wa	la:	?ar	gas	sa	la:	mah
م ح	م ح ح	م ح م	م ح م	م ح	م ح ح	م ح م
cv	cvv	cvc	cvc	cv	cvv	cvc

متفعلن + متفعلتن

١٣- حَتَّى يَلُوحَ مَآمِنِي فِي الْقَاعِ

فـ يـ ل fil	نـ وـ ي nil:	مـ ma	مـ ma?	حـ hi	لـ وـ lu:	يـ ja	كـ ka	حـ تـ hat
مـ حـ مـ cvc	مـ حـ حـ cvc	مـ حـ cv	مـ حـ مـ cvc	مـ حـ cv	مـ حـ حـ cvc	مـ حـ cv	مـ حـ cv	مـ حـ مـ cvc
+		متفعلن			+		متفعلن	
							عـ ca	قـ اـ qa:
							مـ حـ cv	مـ حـ حـ cvc
							مستفعلن	

١٤- رطباً متكسراً الشعاع

ع - ا ع	ش - ا	ر - ش	س - ا	ك - ا س	ت - ا	م - ا	ب - ن	ر - ا
fa:f	u	ra	si	kas	ta	ma	ban	ra:
ص ح ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
cvc	cv	cvc	cv	cvc	cv	cv	cvc	cvc
متعللات			+	مفتعلن			+	

١٥- ويصنّف الجوّادُ عالِماً لجامه

ل : ll	ع : fa:	د : du	و : wa:	ج : ga	ل : lul	ا : hu	ي : jas	و : wa
ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv
+				متعللن				
				+				
				متعللن				
				م : mah	ج : ga:	ل : li	ك : kan	
				ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	
				متعللتن				

١٦- أعبر أرض المذن السماء

ش - م am	ن - ش ni	د du	م mu	ش - د dal	ر - د ?ar	ر ru	ب - د bu	ع - د ?a?
ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc
+		مفتعلن		+		مفتعلن		
								ع - م ?a
								م - ا ma:
								ص ح ح cvc
								ص ح ح cvc
								مستعلن

١٧- بادى الجهامة

م-هـ mah	ا-هـ ha:	ج-هـ ga	و-ل la:	د-هـ di	ب-ا ba:
ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ح cvv

متعلاتن +

١٨- أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو فى الطريق

ز-ر zar	هـ-ز haz	ث-ي ti	ل-ا la:	ل-و la:	ل-ا la:	ع-ا fa	و-ف fu:	ط-ا ?at
ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ح cvv	ص ح ص cvc

+

مستعلن

+

مستعلن

ر-و-ق rk:q	ط-ا ta	ف-ط fit	د-و du:	ع-ش ?a	ع-ي ?i	ق-ا qa:
ص ح ح ص cvvc	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ح cvv

مستعلات

+

مستعلن

١٩- أمنح قلبى كل يوم لفتاة

م-ن min	و-ج jaw	ل-ا la	ك-ل kul	ب-ي bi:	ق-ل qal	ع-هـ hu	ن-ا na	م-ع ?am
ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح ص cvc	ص ح cv	ص ح cv	ص ح ص cvc

+

مستعلن

+

مفتعلن

ث-ن tin	ث-ا ta:	ف-ا fa	ل-ا la
ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح cv

+

مفتعلن

٢٠- أو صديق

ق-ن qin	د-ي di:	ص-ا sa	و-ع ?aw
ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc

مستعلاتن

٢١- لكتنى أبى الإقامة

م-هـ mah	ق-ا qa:	ع-ي ?i	ب-ل bal	ع-ع ?a?	ن-و ni:	ن-ا na	ك-ن kin	ل-ا la
ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح ص cvc	ص ح ح cvv	ص ح cv	ص ح ص cvc	ص ح cv

مستعلاتن

+

متعلتن

٢٢- تُغَرِّبْنِي بِالْحُبِّ يَا صَدِيقَتِي

تـ غـ	رـ بـ	نـ	نـ	حـ بـ	بـ لـ	بـ	يـ اـ	سـ
tu	ri:	na	na	hub	hl	hl	ja:	sa
م ح م	م ح م	م ح	م ح	م ح م	م ح م	م ح	م ح م	م ح
cvc	cvc	cv	cv	cvc	cvc	cv	cvv	cv

مستقلن + مستقلن

دـ يـ	قـ	تـ بـ
di:	qa	ti:
م ح م	م ح	م ح م
cvv	cv	cvv

متعلن

٢٣- فَمَنْ تُرَى يَضْمَنُ لِي مَوْتًا بَلَا نَدَامَةً ؟

لـ اـ	مـ نـ	تـ	رـ اـ	يـ ضـ	مـ	نـ	لـ يـ	مـ
fa	man	tu	ra:	jad	ma	nu	li:	maw
م ح	م ح م	م ح	م ح م	م ح م	م ح	م ح	م ح م	م ح م
cv	cvc	cv	cvv	cvc	cv	cv	cvv	cvc

متعلن + متعلن

تـ نـ	بـ	لـ اـ	نـ	دـ اـ	مـ هـ
tan	bi	la:	na	da:	mah
م ح م	م ح	م ح م	م ح	م ح م	م ح م
cvc	cv	cvv	cv	cvv	cvc

متعل

٢٤- وَمَنْ تُرَى

وـ	مـ نـ	تـ	رـ اـ
wa	man	tu	ra:
م ح	م ح م	م ح	م ح م
cv	cvc	cv	cvc

متعلن

٢٥- يَضْمَنُ لِي فِي هَذِهِ الْمَدِينَةِ ... الْقِيَامَةُ ؟

يـ ضـ	مـ	نـ	لـ يـ	فـ يـ	اـ هـ	لـ	اـ هـ	مـ
jad	ma	nu	li:	fi:	ha:	i	hl	ma
م ح م	م ح	م ح	م ح م	م ح م	م ح م	م ح	م ح م	م ح
cvc	cv	cv	cvv	cvv	cvv	cv	cvc	cv

متعلن + مستقلن

دـ يـ	نـ	تـ لـ	قـ	يـ اـ	مـ هـ
di:	na	til	qi	ja:	mah
م ح م	م ح	م ح م	م ح	م ح م	م ح م
cvv	cv	cvc	cv	cvv	cvc

متعل

متعلن

جدول رقم (٥)
جدول تتابع المقاطع الصوتية في "مسافر أبداً"

عدد المقاطع في السطر الشعري	عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع القصيرة	رقم السطر الشعري
	طويل مفتوح ص ح ح ص cvvc	طويل مغلق ص ح ص ص cvcc	متوسط مفتوح ح ح ح cvv	متوسط مغلق ص ح ص cvc	ص ح cv	
١٩			٤	٨	٧	١
١٤			٢	٥	٧	٢
٧			١	٣	٣	٣
١٦			٣	٥	٨	٤
٨			١	٣	٤	٥
٥			١	٢	٢	٦
١٠			١	٤	٥	٧
٧			٢	٣	٢	٨
١٦	١		٢	٧	٦	٩
١٢	١		٥	٢	٤	١٠
٩			٤	٢	٣	١١
١٣			٣	٤	٦	١٢
١١			٣	٣	٥	١٣
٩	١		-	٤	٤	١٤
١٣			٣	٤	٦	١٥
١١			١	٥	٥	١٦
٦			٢	٢	٢	١٧
١٦	١		٥	٦	٤	١٨
١٣			٢	٦	٥	١٩
٤			١	٢	١	٢٠
٩			٢	٤	٣	٢١
١٢			٥	٣	٤	٢٢
١٥			٤	٥	٦	٢٣
٤			١	١	٢	٢٤
١٥			٥	٤	٦	٢٥
٢٧٤	٤		٦٣	٩٧	١١٠	الجموع
% ١٠٠	% ١,٥	صفر %	% ٢٣	% ٣٥,٥	% ٤٠	النسبة

ويستدل من الجدول الآتى :

* زيادة المقاطع المغلقة فى (١٥) سطراً

* زيادة المقاطع المفتوحة فى ٦ أسطر

* تساوى المقاطع المفتوحة والمغلقة فى أربعة أسطر .

* قلة المقاطع الطويلة المفتوحة

ومن خلال تتابع الصوتى للمقاطع الصوتية المبينة فى نمطى الكتابة الصوتية وجدولى تتابع المقاطع الصوتية للقصيدتين السابقتين يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص على النحو التالى :

أولاً : فى قصيدة (شناسيل ابنة الجلبى) :

من خلال تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة (شناسيل ابنة الجلبى) ندرك أن الإيقاع يتشكل من مجموعة عناصر أساسية ومن أهمها تماثل المقاطع الصوتية على اعتبار أن المقطع الصوتى هو أصغر وحدة صوتية فى النص المنطوق . وقد اتضح هذا التماثل فى عدة مستويات منها :

١- تماثل عدد المقاطع الصوتية المختلفة فى السطر الشعرى الواحد ، كأن تماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة ، أو الطويلة ، أو تماثل أى منها مع الأخرى فى عدد المقاطع . أى فى المستوى الكمى وذلك كما فى الأبيات أرقام (١، ٣، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٨، ٢١، ٢٣، ٢٨، ٣٣، ٣٩، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥٥) وعلى سبيل المثال فى السطر الشعرى الأول " وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور "تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة المغلقة فى العملية الكمية فتكرر كل منهما سبع مرات بينما تماثل المقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة معاً أربع عشرة مرة . وهذا التماثل نستطيع أن نطلق عليه التماثل "التطابقى" وهو الذى يتساوى فيه عدد المقاطع تساوياً تاماً.

غير أننا نجد تماثلاً آخر بين هذه المقاطع هو "التماثل التقاربي" ويعنى به تقارب أعداد المقاطع مع بعضها البعض تقارباً كبيراً ، كما فى البيت الثالث على سبيل التمثيل حيث تكررت المقاطع القصيرة عشر مرات والمقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة تسع مرات أى بنسبة (١ : ١) وهى نسبة تساوى (١:١) تقريباً.

ول نجد معظم سطور القصيدة لا تخلو من أحد هذين التماثلين ؛ التطابقى أو التقاربى . وما من شك فى أن هذين النمطين التماثلين يسهمان إلى حد كبير فى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى فى القصيدة العربية .

٢- تماثل الوحدات الصوتية للمقطع الصوتى الواحد فى كل القصيدة ، كأن يتكرر المقطع الواحد عشرات المرات بل مئات المرات أحياناً فى القصيدة الواحدة ، وهذا بدوره يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . فمن خلال الجدول السابق ندرك أن المقاطع القصيرة تكررت (٤٣٢) مرة أى بنسبة ٤٧ ، ٤٥ ٪ من عدد المقاطع الصوتية الكلية فى النص . كما تكررت المقاطع المتوسطة المغلقة (٣١٤) مرة أى بنسبة ٠٥ ، ٣٣ ٪ ، والمقاطع المتوسطة المفتوحة تكررت (٢٠٠) مرة أى بنسبة ٠٥ ، ٢١ ٪ . أما الطويلة فلم تتكرر غير أربع مرات أى بنسبة ٤٣ ، ٠ ٪ . وهذا التكرار التماثل على مستوى المقطع الواحد يسهم إلى حد كبير فى التشكيل الهندسى لإيقاع الصوت الشعري . ويتضح هذا التشكيل الهندسى للمقاطع الصوتية فى الشكل التالى رقم (١٤) .

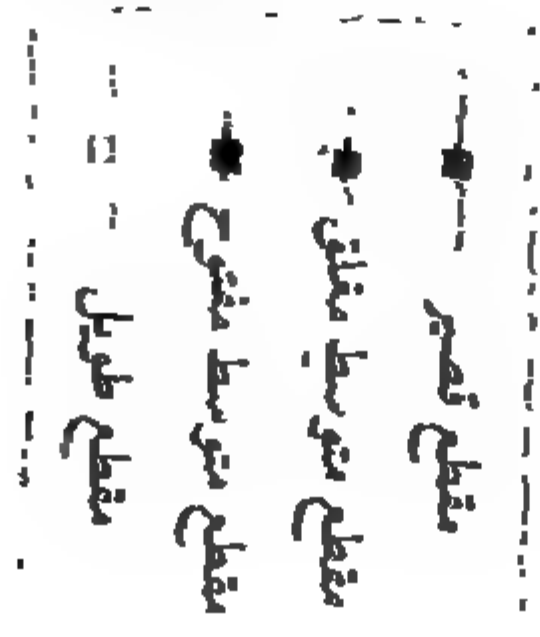
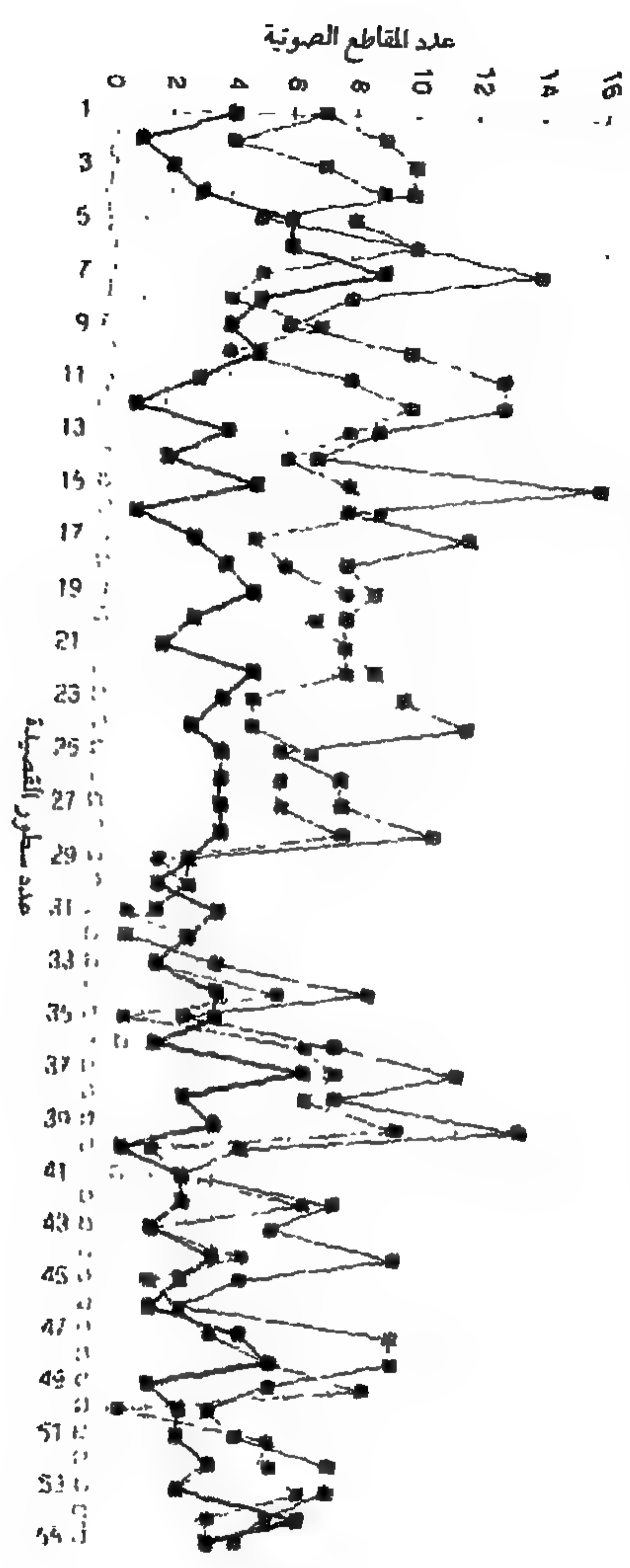
ويتضح من خلال الشكل البيانى رقم (١٤) المسار الهندسى للمقاطع الصوتية ، فقد جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الأولى . كما هو موضح بالشكل . حيث وصلت إلى قمة الإيقاع الصوتى فى معظم الأبيات كما فى السطور الشعرية أرقام (٢، ٣، ٤، ٧، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٧، ١٩، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٣٦، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٧، ٥٢، ٥٣) .

ثم تلتها المقاطع المتوسطة المغلقة فى المرتبة الثانية ، وفى المرتبة الثالثة جاءت المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وأخيراً فى المرتبة الرابعة جاءت المقاطع الطويلة ، وهذا التتابع المنتظم فى معظم الأبيات الشعرية طوال القصيدة يسهم فى تشكيل الإيقاع الصوتى للنص .

ومن المسلم به أن المقطع الصوتى الذى يحتل مساحة كبيرة فى عملية النطق الصوتى للقصيدة يأتى فى المرتبة الأولى والعكس صحيح . ولعل شيوع المقاطع القصيرة يرجع لكونها مقاطع مفتوحة وتقوم بدور أدوات الوصل والعطف الصوتى - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - لأنها تتضافر مع بقية المقاطع الأخرى - المتوسطة والطويلة - حتى تشكل الوحدة الصوتية للكلمة والجملة والنص .

أما غلبة المقاطع المتوسطة المغلقة على المفتوحة بنسبة (٣١٤:٢٠٠) أو (٥٧، ١:١) . فإنما يرجع إلى طبيعة الدفقات الشعورية التى تعبر عن الكبت النفسى ، حيث لا تستطيع الذات الإفصاح عن ذاتها . ومن ثم تعتمد فى الأداء الصوتى على السكنات والوقفات ، الأمر الذى يؤدى إلى شيوع المقاطع المغلقة (ص ح ص) يقول على سبيل التمثيل فى السطر الشعرى الثانى عشر "وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ" فنجد فى هذا السطر الشعرى عشرة مقاطع متوسطة مغلقة بينما لا نجد غير مقطع واحد متوسط مفتوح ويرجع ذلك للسبب الذى ذكرناه حيث نجد فى هذا السطر الشعرى ثلاث وقفات يقتضيها سياق الأداء الصوتى عند قراءة النص . فضلاً عن أداة العطف "ثم" التى تقوم بوصل السياقات الصوتية مع بعضها البعض ، وهى فى الوقت ذاته تعتمد من حيث طبيعتها الصوتية على مقطعين أحدهما متوسط مغلق والآخر قصير مفتوح على النحو التالى (ثم = ص ح ص + ص ح) . غير أن المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) قد زادت على المتوسطة المغلقة فى سطور شعرية قليلة هى أرقام (٧، ١٠،

شكل بياني (١٤)
مسار المقاطع الصوتية في قصيدة (شنتاشيل ابنة الجلي)



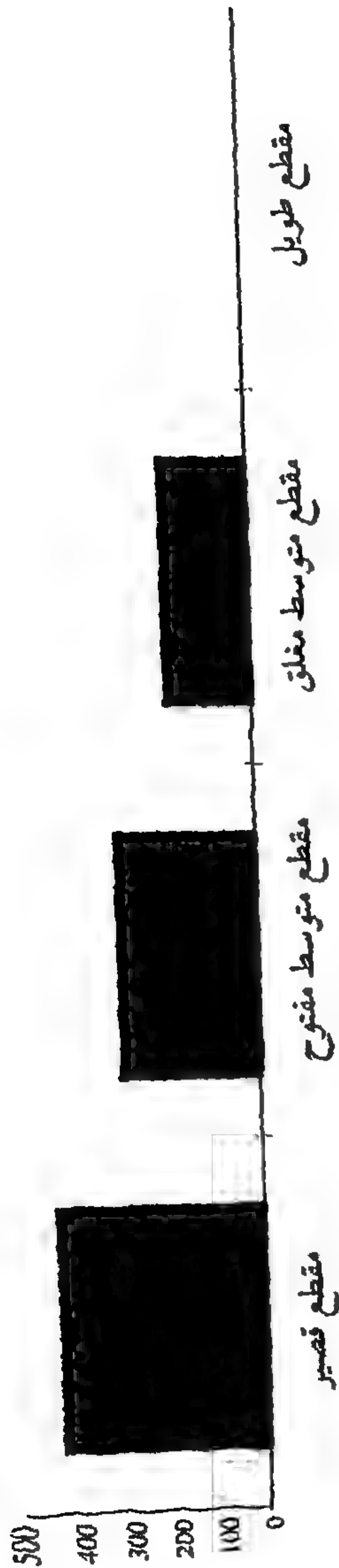
٢٩، ٣١، ٣٥، ٤٥، ٤٧، ٥٤)، وترجع ضالة الأصوات المتوسطة المفتوحة إلى عدم استطاعة الذات الإفصاح عن كل مكنوناتها النفسية الداخلية، أو لنقل عدم وصول الذات إلى حالة التطهير النفسى الكلى، نتيجة القهر السياسى والسلطوى والحياتى الذى تعاني منه، لذلك تأتى السطور المعتمدة على المقاطع المتوسطة المفتوحة قليلة ومتفرقة فى النص كما هو واضح فى أرقام السطور الشعرية السابقة، وفى السطور التالية على سبيل التمثيل يقول:

"يا مطراً يا حلبى"، "يا مطراً يا شاشاً"، "قطعها وواراها"، ففى هذه السطور الشعرية يتضح اعتمادها على المقاطع المتوسطة المفتوحة، وهى بدورها تحدث نوعاً من التطهير النفسى للذات، نتيجة خروج كمية كبيرة من الهواء عند النطق بها. فضلاً عن المعانى التى تحدث تطهيراً مثل قوله "قطعها وواراها". أو مثل الترجم بمقاطع الأغنية الشعبية المستوحاة فى النص، حتى تكون بديلاً عن حالات الفقد التى تعيشها الذات، فتأتى مقاطع الأغنية تطهيراً عن الحالات الشعورية الأسيانة، ولذلك ليس غريباً أن نجد أكثر المقاطع المتوسطة المفتوحة تتضمنها الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة.

ويتوافق مع هذه الحالة أيضاً المقاطع الطويلة (CVVC) والتى لم تتكرر غير ثلاث مرات فى كل القصيدة، ويرجع هذا إلى الحالات الشعورية للذات وإلى طبيعة تركيب النص العربى، الذى يعتمد على البنية الثنائية أو الثلاثية بالدرجة الأولى وهذه تتوافق معها المقاطع المتوسطة. غير أن ما يعيننا هو طبيعة السياق الهندسى الإيقاعى للصوت فى النص الشعرى. فقد جاء تتابع المقاطع القصيرة فى القمة تبعها المقاطع المتوسطة المغلقة فالمفتوحة وأخيراً المقاطع الطويلة. وهذا التابع ظل منتظماً فى معظم السطور الشعرية للقصيدة مما أسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى القصيدة، والشكل البيانى رقم (١٥) يوضح المستويات الكمية لهذه المقاطع.

شكل رقم (١٥)
المستويات الكمية للمقاطع الصوتية في شتاشيل ابنة الجلبى

المستويات الكمية للمقاطع الصوتية في شتاشيل ابنة الجلبى



أنواع المقاطع الصوتية

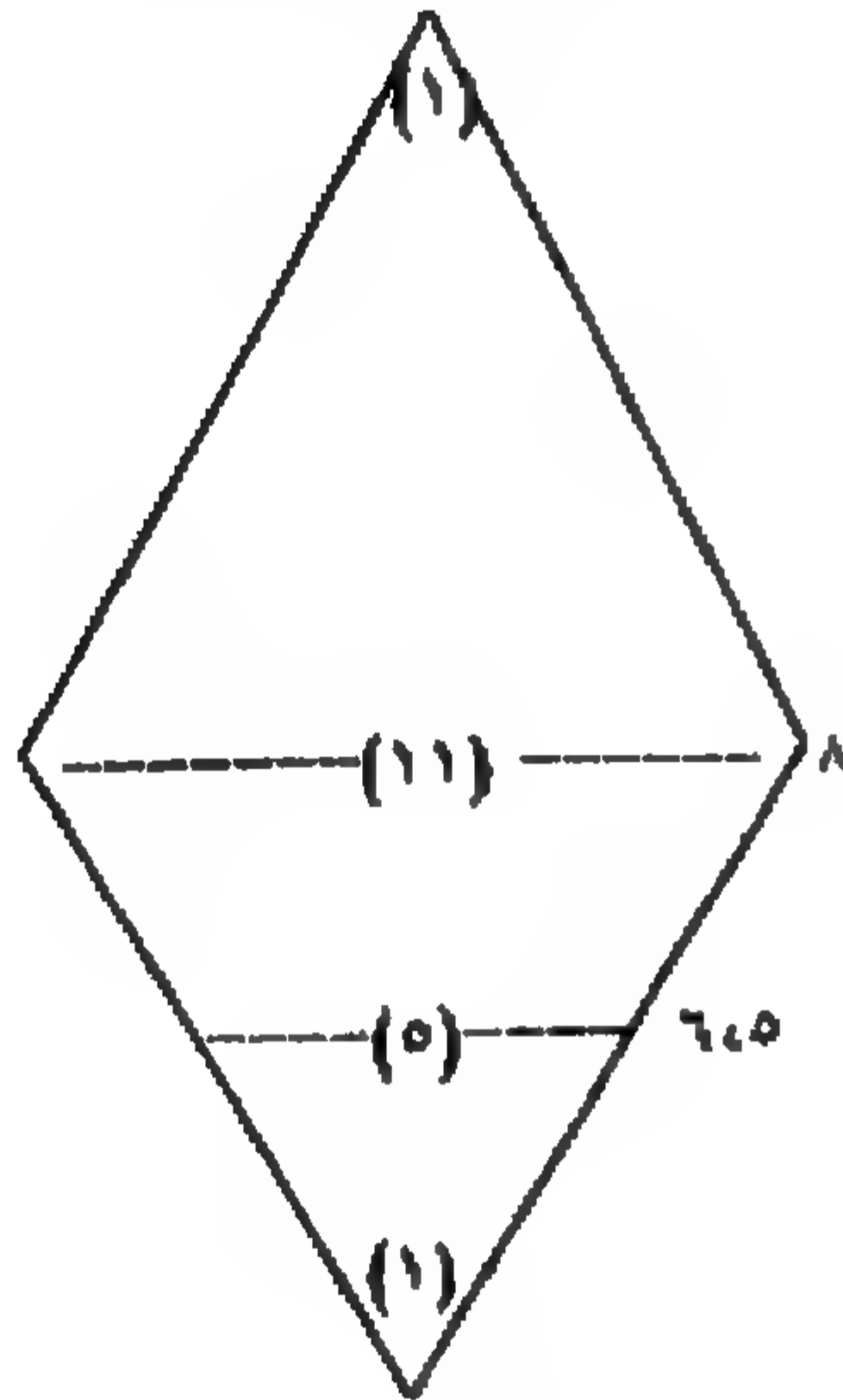
وحتى نكون أكثر دقة فى التوصيف الهندسى للإيقاع فى القصيدة ننظر إلى المحور الرأسى (محور عدد المقاطع الصوتية) والمحور الأفقى (محور عدد السطور الشعرية) فى الشكل البيانى رقم (١٤) وإذا بدأنا من القمة نجد أن أعلى نقطة وصلت إليها المقاطع القصيرة كانت فى البيت الخامس عشر ، ثم فى البيت السابع والثلاثين . وهكذا نجد أننا كلما اتجهنا إلى أسفل اتسعت قاعدة المقاطع القصيرة ، مما يوضح لنا الشكل الهرمى للمقاطع الصوتية القصيرة ، فقد بدأت بنقطة واحدة فى القمة ثم ظلت فى الاتساع تدريجياً كلما اتجهنا إلى أسفل ، حتى نصل إلى النقطة الثامنة فى المحور الرأسى نجد المقاطع القصيرة تحقق أكبر قاعدة لها فتكرر ثمانى مرات فى أحد عشر سطرًا شعريًا هى أرقام (١٨ - ٢٠ - ٢١ - ٢٦ - ٢٧ - ٣٤ - ٣٦ - ٣٨ - ٤٢ - ٥٢ - ٥٣) ولا شك أن تماثل العملية الكمية لهذا المقطع فى هذه الأبيات يسهم فى التشكيل الإيقاعى . وبداية من النقطة الثامنة فى المحور الرأسى نجد أن المقاطع القصيرة بدأت تقل تدريجياً مرة أخرى حتى إذا وصلنا إلى نقطتى (١٢، ١) فى المحور الرأسى نجد أن المقاطع القصيرة لا تتكرر إلا مرة واحدة فى كل منهما فى السطرين الشعريين (٣١، ٣٢) أى أن النقطتين (١٤، ١٦) فى قمة المحور الرأسى تساويان النقطتين (١، ٢) فى سفح المحور الرأسى من حيث عدد تكرار المقاطع الصوتية القصيرة فيهما ، حيث لم تتكرر إلا مرة واحدة . ومن ثم نستطيع القول : إن المقاطع الصوتية القصيرة فى النص جاءت فى شكل هرمين أحدهما قمته إلى أعلى والآخر قمته إلى أسفل كما هو موضح فى الشكل رقم (١٦).

ومن خلال هذا الشكل يتضح مدى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى الذى تشكله المقاطع القصيرة حيث الأرقام خارج الشكل هى أرقام الخط الرأسى ، والأرقام داخل الشكل هى عدد المقاطع القصيرة المقابلة لهذه الخطوط الرأسية. وإذا نظرنا إلى قمة الهرم السفلى وقمة الهرم العلوى

أدركنا مدى التماثل الصوتى الهندسى الذى تشكله هذه المقاطع حيث يسهم تماثل المقاطع القصيرة الواقعية على الخطوط الرأسية أرقام (٣، ٤، ٦، ٩) فى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية فقد تكررت المقاطع القصيرة خمس مرات فى كل السطور الشعرية الواقعة على هذا الخط الرأسى:

شكل رقم (١٦)

(١٤ - ١٦) نقطنا القمة



(١ - ٢) نقطنا السفح

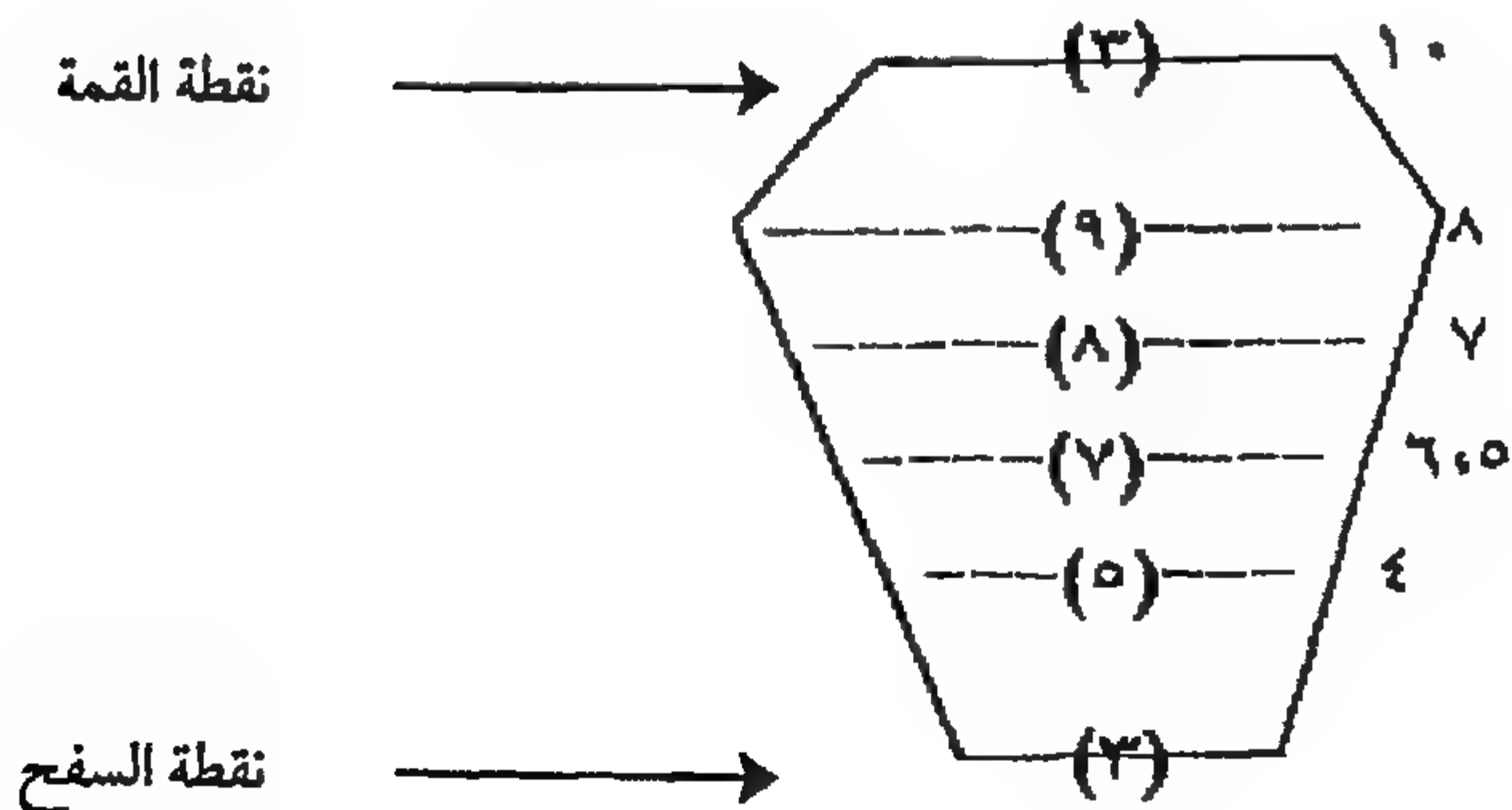
وإذا انتقلنا إلى المقاطع المتوسطة المغلقة ندرك مدى التماثل فى نقطتى القمة والسفح ، حيث تكررت هذه المقاطع فى القمة فى ثلاثة سطور شعرية مقابلة للخط الرأسى رقم (١٠) وهذه السطور أرقام (٦، ١٢، ٣٩) تكررت فى السفح فى ثلاثة سطور شعرية أيضاً مقابلة للخط الرأسى رقم (١) وهى أرقام (٣١، ٣٥، ٥٠) وهذا التماثل فى نقطتى القمة والسفح

يسهم فى التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى ، ومثلما تمثلت قاعدة هرم سدس الأضلاع للمقاطع المتوسطة المغلقة فى الخط الرأسى رقم (٨) أيضاً، فقد تكررت هذه المقاطع بنسب متساوية فى تسعة سطور شعرية هى أرقام (٥، ١١، ١٣، ١٥، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٨، ٣٧) وفى كل منها تكررت ثمانى مرات ، كما هو موضح فى الجدول السابق ، وفى الشكل رقم (١٧) يتضح تماثل نقطتى القمة والسفح للمقاطع المتوسطة المغلقة .

ومن خلال هذا الشكل ندرك التماثل بين نقطتى القمة والسفح والقاعدة الكبرى للشكل السداسى عند نقطة (٨) ، حيث الأرقام خارج الشكل هى أرقام الخطوط الرأسية ، وداخل الشكل هى عدد مرات تكرار المقاطع المتوسطة المغلقة المقابلة للخطوط الرأسية .

فالخط الرأسى رقم (٧) - على سبيل المثال - تكررت فيه المقاطع المتوسطة المغلقة بنسب متساوية فى ثمانية سطور فى كل سطر تكررت سبع مرات . وهكذا يتضح ذلك من خلال الشكل البيانى رقم (١٦) ومن خلال هذا الشكل السداسى الأضلاع أيضاً ، ومن خلال هذا التماثل الصوتى للمقطع المتوسط المغلق أمام كل خط رأسى يحدث التشكيل الهندسى للإيقاع الصوتى فى النص .

شكل رقم (١٧)

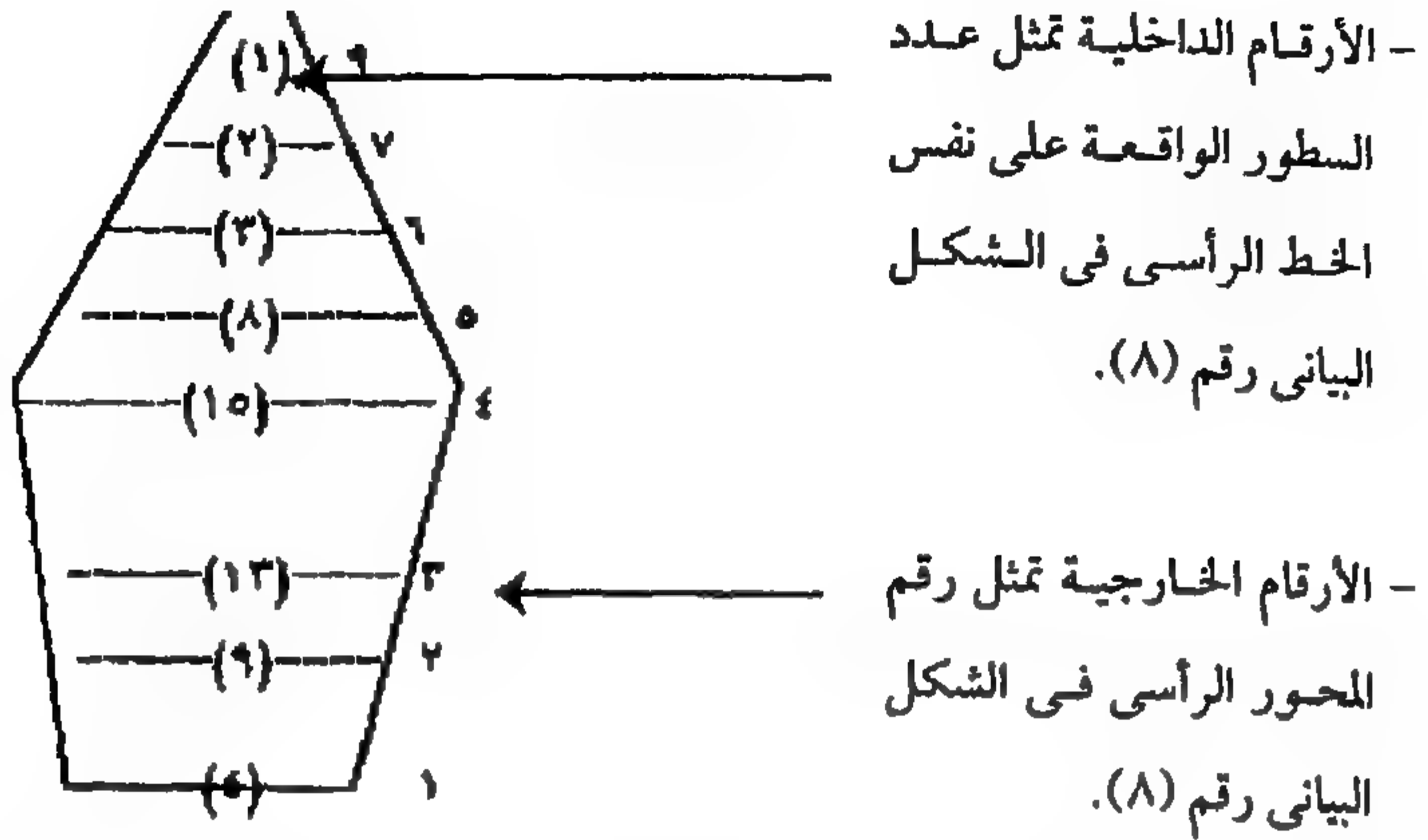


ومن خلال الشكل رقم (١٦) يتشكل الإيقاع الهندسى للصوت أيضاً من خلال المسار البياني للمقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) فقد بدأت هذه المقاطع بتكرارها فى سطر واحد هو السطر التاسع وذلك أمام المحور الرأسى رقم (٩) ثم أخذت فى الازدياد فتكررت فى سطرين هما (٣٧-٥٤) أمام المحور الرأسى رقم (٧) ، وفى ثلاثة سطور وهى (٥، ٦، ٤٨) أمام المحور الرأسى (٦) وفى ثمانية سطور هى (٨-١٠-١٥-١٨-١٩-٢٢-٣٤-٣٧) أمام المحور الرأسى (٥) وفى خمسة عشر سطرأ هى (١-٩-١٣-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٣١-٣٥-٣٨-٣٩-٤٤-٥٢-٥٥) أمام المحور الرأسى رقم (٤) وفى ثلاثة عشر سطرأ هى (٤-١١-١٧-٢٠-٢٤-٢٩-٣٢-٤١-٤٢-٤٥-٥٠-٥١-٥٣) أمام المحور الرأسى رقم (٣) ، وفى تسعة سطور هى (٣-١٤-٢١-٣٠-٣٣-٣٦-٤٣-٤٦-٤٩) أمام المحور الرأسى رقم (٢) وفى أربعة سطور هى (٢-١٢-١٦-٤٠) أمام المحور الرأسى رقم (١) .

ونجد الإشارة إلى أن عدد المقاطع فى السطور الشعرية الواقعة أمام كل محور من المحاور الرأسية جاءت متساوية بقيمة عددية تساوى قيمة المحور ذاته . أى أن المحور الرأسى رقم (٤) - على سبيل التمثيل - تكررت مقاطعه فى (١٥) سطرأ شعرياً فى كل سطر أربع مرات والمحور الرأسى رقم (٣) تكررت مقاطعه فى (١٣) سطرأ شعرياً فى كل سطر أربع مرات والمحور الرأسى رقم (٣) تكررت مقاطعه فى (١٣) سطرأ شعرياً فى كل سطر ثلاث مرات وهكذا . وهذا التساوى فى عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة الواقعة على خط رأسى واحد تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للصوت ، إذ نستطيع أن نمثل العلاقة بين المحور الرأسى وعدد المقاطع فى السطور الشعرية الواقعة على خط رأسى واحد بالشكل رقم (١٨) .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك أن معظم المقاطع الصوتية فى النص بدأت فى القمة عند نقطة واحدة (سطر واحد) ثم أخذت فى الازدياد

شكل رقم (١٨)



والانساع كلما اتجهنا إلى أسفل حتى تصل إلى أكبر نقطة اتساع وهى التى تمثل قاعدة المقاطع المتوسطة المفتوحة المتمركزة فى النص ثم تأخذ فى الانحسار مرة أخرى ، حتى إذا وصلنا إلى نقطة السفح تضاءلت مرة أخرى وتنتهى إما عند نفس نقطة القمة كما فى الشكلين السابقين (١٠، ١١) ، أو تزيد قليلاً كما فى هذا الشكل رقم (١٢) .

أما التماثل فى المقطع الطويل (ص ح ح ص) فيتضح بشكل مباشر فى ثلاثة سطور فقط فى النص هى أرقام (٥، ٣٦، ٤١) حيث لم يتكرر إلا مرة واحدة فى كل سطر منها كما فى الجدول السابق وفى الشكل البيانى رقم (١٤) . أى أنه وقع على خط رأسى واحد هو الخط الرأسى رقم (١) ، ويؤدى هذا أيضاً إلى التشكيل الإيقاعى للصوت فى النص الشعرى .

وهكذا يحدث الإيقاع نتيجة التماثل الصوتى فى المقاطع الواقعة على خط رأسى واحد ، شريطة أن تكون هذه المقاطع متماثلة فى الكمية الصوتية، وأن تكون كلها قصيرة أو متوسطة أو طويلة ، ويمكن أن يحدث التماثل على المستوى الكمى إذا كانت المقاطع المختلفة تتكرر بأعداد متساوية فى السطور الشعرية كما فى الأبيات الموضحة بجدول تتابع المقاطع

الصوتية - فى السطور أرقام (١، ١٦، ١٨، ٢١، ٢٦، ٣٦، ٤٢، ٥٢، ٥٣) حيث تكررت المقاطع فى كل منها (١٨) مرة وهكذا من خلال النظر إلى الجدول السابق ندرك مدى التماثل الصوتى الذى تحدثه هذه المقاطع .

غير أن هندسة الإيقاع الصوتى لا تتشكل من تماثل المقاطع الصوتية فحسب بل إنها تمتد لتشمل التماثل فى التفعيلات العروضية ، والتفعيلة المركزية التى تشكل منها النص هى "مفاعلتن" أو (ص ح - ص ح ح - ص ح - ص ح - ص ح - ص ح) أو (CVC- CV- CV- CVV- CV) ، نتيجة اعتماد الشاعر على بحر الوافر فى كل النص ما عدا سطور الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة جاءت على بحر الرجز "مستفعلن" وهى خمسة سطور من (٢٩ - ٣٣) ومن خلال جدول (٦) جدول المتغيرات الصوتية للتفعيلات العروضية فى قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" ، ندرك أن صيغة "مفاعلتن" احتلت موضع الصدارة فى النص فقد تكررت (١٠٩) مرة ، جاء بعدها صيغة "مفاعيلن" أو (ص ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح ح) أو (CVC- CVV- CVV- CV) فقد تكررت (٨٨) مرة ، وهذه الصيغة هى نفسها صيغة "مفاعلتن" مع تسكين الخامس المتحرك أو بمعنى آخر مع تحويل المقطعين القصيرين "الرابع والخامس" إلى مقطع واحد متوسط مفتوح .

وهاتان هما الصيغتان اللتان ارتكزت عليهما إيقاعات النص الشعرى ، فما من شك فى أن تماثل هذه الصيغ فى كل القصيدة يؤدى إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص غير أن صيغ (متفعلن ومستفعل ، ومستفعلن) لم تتكرر غير (٦، ٢، ٢) مرات على التوالى .

لأنها جاءت نتيجة تحول البحر الشعرى فى سطور الأغنية الشعبية المستوحاة فى النص فقط . أما تحويل المقطع المتوسط المغلق الأخير (CVC) فى صيغة مفاعلين إلى مقطع طويل (CVVC) فى صيغة مفاعيلان فلم يرد فى النص إلا ثلاث مرات .

وفى الجدول رقم (٦) (جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى شناسيل ابنة الجلبى) يتضح لنا تتابع هذه التفعيلات ومدى تماثلها فى القصيدة.

جدول رقم (٦)
جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية في (شناشيل ابنة الجلبى)

السطر الشعري	مفاعلاتن	مفاعيلن	متفعِلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن	السطر الشعري	مفاعلاتن	مفاعيلن	متفعِلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن
١	١	٣	٢				٢٩						
٢	٣	٢	١				٣٠						
٣	٢	٢	١				٣١						
٤	٢	٢	١				٣٢						
٥	—	٤	٢				٣٣		١				
٦	٢	٤	٢	٢	٢		٣٤						
٧	٤	٢	١	١	١		٣٥						
٨	٢	١	١	١	٢		٣٦		١				
٩	١	٣	٣	٣	٣		٣٧						
١٠	٣	١	٢	٢	٢		٣٨						
١١	٤	١	٢	٤	٢		٣٩						
١٢	٤	١	—	٢	—		٤٠						
١٣	٢	٣	١	١	١		٤١						
١٤	٢	١	٢	٢	٢		٤٢						
١٥	٥	١	—	٢	—		٤٣						
١٦	٢	٢	١	٣	١		٤٤						
١٧	٤	—	١	١	١		٤٥						
١٨	٢	٢	١	١	١		٤٦						
١٩	٢	٣	١	٣	١		٤٧						
٢٠	٣	١	٣	٢	٣		٤٨						
٢١	٢	٢	٣	١	٣		٤٩						
٢٢	٢	٣	١	١	١		٥٠						
٢٣	٣	١	٢	١	٢		٥١						
٢٤	٤	—	٢	٢	٢		٥٢						
٢٥	١	٣	٢	٢	٢		٥٣						
٢٦	٢	٢	٣	١	٣		٥٤						
٢٧	٢	٢	٢	١	٢		٥٥						
٢٨	٣	٢											
الجمع	١٠٩	٨٨	٦	٣	٢	٢							

ومن خلال هذا الجدول يتضح التماثل التطابقى والتقاربى للصيغ التفعيلية على النحو التالى :

١ - يتضح التماثل التطابقى للصيغ التفعيلية فى السطور الشعرية من خلال تطابق عدد الصيغ التفعيلية المختلفة أو المؤتلفة مع بعضها البعض فى السطر الشعرى الواحد ، فنجد - على سبيل التمثيل - فى السطر الثامن تتكرر صيغتا (مفاعلتن - مفاعيلن) مرتين ، وهكذا فى السطور الشعرية (١٦-١٨-٢١-٢٦-٢٧-٣٠-٣١-٣٢-٣٤-٣٥-٣٧-٣٨-٤١-٤٢-٤٥-٤٦-٥٠-٥٢-٥٣) تكررت هاتان الصيغتان - إلى جانب صيغ (متفعلن ، مستفعل ، مستفعلن) - تكراراً متساوياً فى السطر الشعرى الواحد.

على حين أن بعض السطور تكررت فيها الصيغة الواحدة عدة مرات متماثلة فقد تكررت صيغة مفاعلتن فقط فى السطر الشعرى الواحد فى السطور أرقام (٢-١٧-٢٤-٤٠-٤٣) وصيغة مفاعيلن فقط فى السطر الخامس . وهذا التماثل المنظم يسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى .

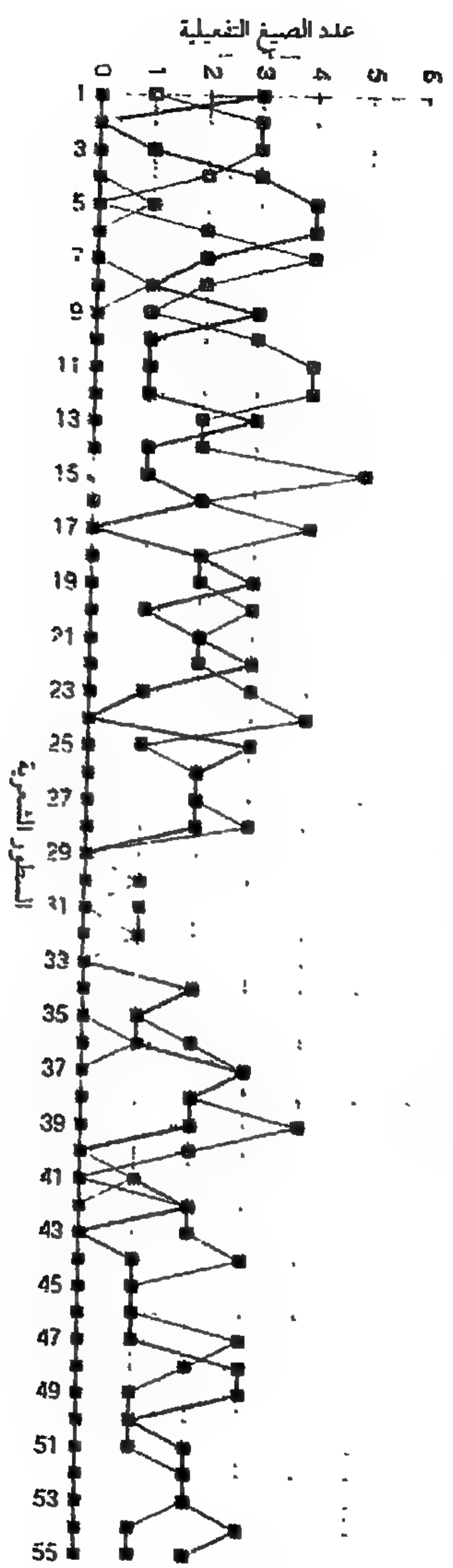
٢- أما التماثل التقاربى فيتضح من خلال اقتراب أعداد الصيغ التفعيلية المختلفة من بعضها البعض فى السطر الشعرى الواحد وهذا ما نجده فى معظم القصيدة فى السطور الشعرية أرقام (٤-١٣-١٤-١٩-٢٢-٢٨-٣٦-٤٨-٥١-٥٥) وهذا التماثل التقاربى يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعرى .

٣- ولما كانت صيغة (مفاعلتن) تماثل صيغة (مفاعيلن) تماثلاً تقاربياً لذلك كانت معظم البنى الصوتية للنص متماثلة إيقاعياً . وعليه فإن السطور الشعرية المتساوية فى عدد الصيغ التفعيلية لصيغتي (مفاعلتن ومفاعيلن) تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية أيضاً ، فقد تكررت الصيغ

التفعيلية أربع مرات فى معظم السطور الشعرية ، ولا سيما أرقام (١- ٣- ٥- ٨- ٩- ١٠- ١٦- ١٧- ١٨- ٢٠- ٢١- ٢٣- ٢٤- ٢٥- ٢٦- ٢٧- ٣٤- ٣٨- ٤٢- ٤٤- ٤٧- ٤٩- ٥٢- ٥٣- ٥٤) كما تكررت خمس مرات فى السطور أرقام (٤- ١١- ١٢- ١٣- ١٩- ٢٢- ٤٨) وتكررت ست مرات فى أرقام (٦- ٧- ١٥- ٣٧- ٣٩) وهكذا نجد أن هذا التماثل العددي للصيغ التفعيلية يؤدى إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى النص كما فى الشكل البيانى رقم (١٩) .

٤- إن الشكل البيانى رقم (١٩) يوضح المسار الهندسى للصيغ التفعيلية فى قصيدة "شناشيل ابنة الجلبى" ، على أن هذا المسار هو الذى يوضح طبيعة تتابع الإيقاع الصوتى فى النص . ومن خلاله يتضح لنا كيف أن صيغة مفاعلتن جاءت فى قمة التموجات الصوتية للنص كما هو موضح بالشكل ، ثم تلتها صيغة (مفاعلين) ، ثم (متفعّلن) ، ثم (مفاعيلان) وأخيراً صيغتا (مستفعل ومستفعلن) . وهذا الترتيب المنظم لهذه الصيغ طوال القصيدة يؤدى إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية فى القصيدة ، كما أنه يجسد لنا المسار العلمى الحقيقى للإيقاعات التفعيلية فى النص .

شكل رقم ١٩
التغيرات الصوتية للصيغ النفعيلية في (دشاشيل ابنة الجلبى)



مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين
مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين
مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين
مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين
مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين

ثانياً : فى قصيدة "مسافر أبدأ" لأحمد عبد المعطى حجازى :

من خلال الكتابة الصوتية وجدول تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة "مسافر أبدأ" نستطيع القول إن البنية المركزية الإيقاعية لهذا النص تتمركز بالمفهوم التقليدى حول بنية (مُسْتَفْعِلُنْ) أو (ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص) أى تحويل المقطع المتوسط الأول (CVC) إلى مقطع قصير (CV) ، وإذا أنقصت صوت الساكن الرابع تحولت إلى (مُسْتَعِلُنْ) أو (ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص) أى تحويل المقطع الثانى المتوسط (CVC) إلى (CV) . وإذا أنقصت صوت الساكن الثانى أو المقطع المتوسط الأخير تحولت إلى (مُنْفَعِلْ) أو (ص ح - ص ح ص - ص ح ص) أو (CVC CVC CV) أما إذا زادت صوتاً ساكناً فى آخرها فتتحول إلى مستفعلان (ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص) أو (CVC - CV - CVC - CVC) ، أى تحويل المقطع المتوسط الأخير (CVC) إلى مقطع طويل (CVVC) . وإذا زادت مقطعاً متوسطاً فى آخرها تحولت إلى مستفعلاتن (ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص - ص ح ص) أو (CVC - CVV - CV - CVC - CVC) ، أو تزيد مقطعاً متوسطاً فى آخرها ونقص صوت الساكن الثانى فتتحول إلى (مُتَفَعِلَاتُنْ) أو (ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ح - ص ح ص) أو (CV - CV - CV - CVV - CVC) ، أو زيادة صوت ساكن فى آخر التفعيلة مع نقص صوت الساكن الثانى ، وحينئذ تتحول إلى "مُتَفَعِلَاتْ" أو (ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ح - ص ح ص) . أى تحويل المقطع المتوسط الأول إلى قصير ، والمقطع المتوسط الأخير إلى طويل .

وعليه يمكن القول إن البنية الإيقاعية فى النص تتمركز حول تفعيلة (مستفعلن) ولا سيما مقطعى (ص ح ، ص ح ص) أو (CVC, CV) . وعليه يمكن أيضاً تفسير شيوع مقطعى (CVC, CV) أكثر من أى مقطع آخر فى

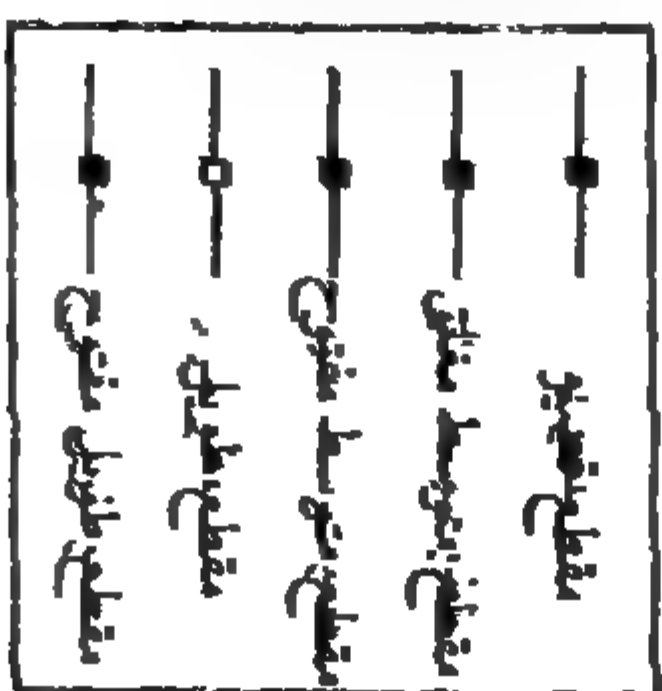
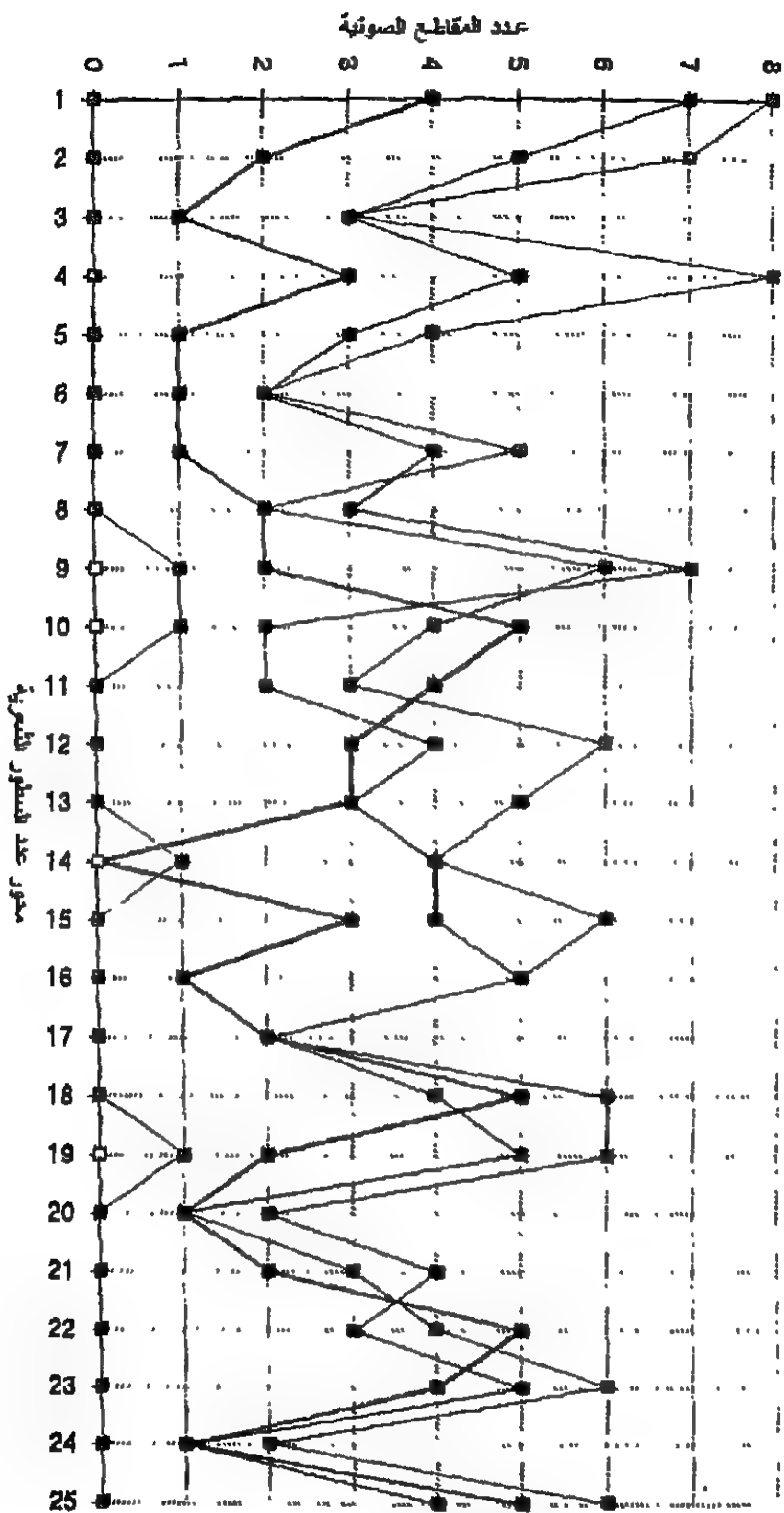
النص ، فقد احتل المقطع القصير (CV) المرتبة الأولى وتكرر (١١٠) مرة . ويرجع هذا إلى أنه يشكل لازمة أساسية فى البنية الإيقاعية للنص الشعري، ولا تخلو منه التفعيلة المركزية "مستفعلن" برغم ما يعثر بها من زيادة أو نقصان فى تشكيل القصيدة .

وقد يرجع ذلك أيضاً إلى أن هذا المقطع القصير يكون مفتوحاً فى كل الأحوال ، أى ينتهى بصوت متحرك . ويقوم بعملية تضافر المقاطع الأخرى - المتوسطة والطويلة - مع بعضها البعض ، أى أنه يكون بمثابة أداة الربط والوصل الصوتية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - التى تؤدى إلى دينامية الأداء الصوتى . ومن ثم يكثر استخدامه فى البناء الصوتى للكلام أو النص . يضاف إلى ذلك أنه يعد بمثابة المقطع الجذرى فى النص فلا تخلو منه كلمة صوتية . أو تفعيلة عروضية واحدة فهو يشكل أصغر بنية صوتية فى الكلام . كما يشكل أصغر فونيم نغمى فى الإيقاع الشعري ، وكذلك نجده يشكل أكثر المقاطع الصوتية شيوعاً فى أى نص منطوق أو مكتوب .

وفى قصيدة "مسافر أبدأ" نلاحظ هذا الشيوع من خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية فى النص . فقد احتل المقطع القصير المرتبة الأولى كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٠) .

ومن خلال هذا الشكل البيانى ندرك أن المنحنى الذى يمثل المقاطع القصيرة يأتى فى قمة المنحنيات الصوتية الأخرى وبرغم هبوطه عند بعض السطور الشعرية كما فى الأبيات (٨ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٤) إلا أنه صعد فى القمة فى معظم السطور الشعرية الأخرى فى النص ، كما هو موضح فى الشكل ، ونظن أنه يتناسب مع سرعة الأداء الحركى للنص تناسباً طردياً ، فكلما زادت هذه المقاطع القصيرة المفتوحة كلما أدى ذلك إلى انسيابية فى الأداء الصوتى وحركيته وفى حرية تشكيل القارئ للسطر الشعري تشكيلاً صوتياً، وهذا يؤدى إلى دينامية لغة النص وطواعيتها للقارئ والمتلقى ،

شكل رقم (٢٠)
مسار المقاطع الصوتية ومستوياتها في قصيدة (مسافر أبدا)



يتضح هذا مثلاً في السطر الشعري الرابع : "أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها" فهذا السطر يستطيع قارئ النص أن يشكله وفق ما يريد في عملية القراءة أو الأداء الصوتي مما يضيف على لغة النص سمة الدينامية والانسيابية في الأداء ، وسنوضح ذلك فيما بعد .

وقد يرجع هذا الشيوع إلى توافق المقطع القصير مع تفعيلتي (متفعلن ، ومفتعلن) فكلتاهاما يتكرر فيها المقطع القصير مرتين والمتوسط - بنوعيه المغلق والمفتوح - مرتين أيضاً . ومن ثم يتناسب المقطع القصير مع هاتين التفعيلتين تناسباً طردياً في هذا النص الشعري أو أي نص آخر - فضلاً عن التبادل والتوافق بين هاتين التفعيلتين ، فالأولى تبدأ بمقطع قصير ثم متوسط ثم قصير ثم متوسط . والثانية تبدأ بمقطع متوسط ثم مقطعين قصيرين ثم متوسط . ومن خلال هذا التبادل الهندسي للمقاطع يحدث التبادل الهندسي للإيقاع الصوتي . لكنه تبادل غير منتظم ، لأن السطر الشعري في قصيدة الشعر الحر لا يعتمد على طول ثابت كالقصيدة العمودية لكنه يخضع للدقات الشعورية ومن ثم يتموج الإيقاع الصوتي بتموج منحنى المقاطع القصيرة من السطر الشعري رقم (١) إلى السطر الخامس والعشرين كما هو موضح في الشكل البياني رقم (٢٠) .

وعليه ندرك أن الإيقاع الصوتي الذي يمثله المقطع القصير في هذه القصيدة لا يسير في خط مستقيم أو منتظم أو مرتب ، بل يهبط في بعض الأبيات ويصعد في البعض الآخر وفق التفعيلة العروضية والدقات الشعورية . ولكن ما يحدث الإيقاع وانسيابية الصوت في هذا المنحنى الصوتي - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - هو التماثل الصوتي لهذا المقطع القصير (ص ح أو CV) طوال القصيدة ، وبذلك يسهم هذا المقطع القصير في تشكيل أولى لبنات الإيقاع الصوتي الهندسي في النص الشعري .

غير أن الانسيابية في الأداء الصوتي ودينامية لغة النص لا تنأت من شيوع

المقاطع القصيرة فحسب بل من شيوع المقاطع المفتوحة عامة سواء كانت قصيرة أو متوسطة ، وهى التى تنتهى بصوت متحرك مثل (ص ح أو ص ح ح) ، بينما المغلقة تنتهى بصوت ساكن مثل (ص ح ص أو ص ح ح ص أو ص ح ص ص) ، وسوف نوضح ذلك فيما بعد - وهذا يؤكد ما سبق ذكره من أن هندسة الإيقاع الصوتى تتشكل وفق المنظومة الصوتية الكلية للنص .

ويأتى المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص أو CVC) فى المرتبة الثانية فى النص فقد تكرر (٩٧) مرة ، ويرجع هذا إلى أنه يشكل لازمة أساسية أخرى شأنه شأن المقطع القصير ، ولا تخلو التفعيلة المركزية (مستفعلن) منهما برغم ما يطرأ عليها من تغير طوال النص يضاف إلى ذلك أن المقطع المتوسط - بشقيه المغلق والمفتوح - من أكثر المقاطع الصوتية توافقاً مع أبنية اللغة ذاتها ، حيث تقوم معظم أبنيتها على البنية الثلاثية أو الثنائية .

ولعل هذا المقطع عندما يتكرر اثنتين وتسعين مرة بكمية صوتية واحدة طوال القصيدة يحدث هذا التكرار المتماثل إيقاعاً صوتياً فى بنية القصيدة ، ومن خلال الشكل البيانى رقم (٢٠) ندرك أن المقطع المتوسط المغلق جاء فى المرتبة الثانية بعد المقطع القصير ، ويتضح ذلك من خلال منحنى المقطع المتوسط المغلق الذى جاء أسفل المقطع القصير مباشرة فى معظم السطور الشعرية - ولم يصعد فوق منحنى المقطع القصير إلا فى خمسة مواضع فى السطور الشعرية أرقام (٩، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١) . وفى عشرين موضعاً جاء أسفل المقطع القصير ، مما يدل على أن هذا المقطع المتوسط المغلق جاء فى المرتبة الثانية .

ويتوافق هذا المقطع مع الحالات الشعرية المتقطعة أو حالات الكبت النفسى، ويتضح هذا فى النص من خلال ضالة انسيابية الأداء الصوتى للنص، فبدلاً أن يكون الأداء الصوتى سلساً فى نطق المتلقى له نجده

يستعصى فى بعض المواضع على حرية الأداء وذلك نتيجة للسواكن المتعددة فى النص . لأن طبيعة لغة النص فى هذه الحالة تكون استاتيكية بفعل زيادة الأصوات الساكنة - فى المقطع المتوسط المغلق - على المتحركة إلا أن هذه الاستاتيكية فى هذا النص لا تبدو واضحة نتيجة طغيان المقاطع المفتوحة على المغلقة ، فقد تكررت المقاطع المفتوحة (CVV+CV) ١٧٣ مرة أى بنسبة ٦٣ ٪ من المقاطع الكلية بينما تكررت المقاطع المغلقة (٩٧) مرة . أى أن المقاطع المغلقة لم تشكل غير نسبة ٣٥ , ٥ ٪ من المقاطع الكلية فى النص .
ولذلك لم تتضح سكونية الأداء الصوتى فى النص نتيجة زيادة المقاطع المفتوحة على المغلقة ، حتى أننا لا نجد سطوراً شعرياً واحداً فى النص زادت فيه المقاطع المتوسطة المغلقة على المفتوحة . ولذلك نجد النص كله يعتمد على الانسيابية فى الأداء الصوتى - وسنوضح ذلك فيما بعد .

أما عن الهندسة الإيقاعية التى يشكلها هذا المقطع المتوسط المغلق فإنه يتضح فى الشكل اليبانى رقم (٢٠) حيث لا يسير صوت المقطع المتماثل فى خط مستقيم لكنه يتموج وينحني كما هو موضح بالشكل ، وذلك لعدم سير القصيدة على وتيرة شكلية ثابتة من حيث طول السطور الشعرية وقصرها .
ويتشكل الإيقاع الهندسى للمقطعين القصير والمتوسط المغلق من خلال التابع المنظم بينهما ، حيث يسير منحني صوت المقطع القصير فى القمة يوازيه أسفله مباشرة صوت المقطع المتوسط المغلق ، وبرغم تماسه معه فى بعض النقاط الشعرية - كما هو موضح بالشكل حيث تتلاقى بعض منحنيات المقاطع عند نقطة واحدة - إلا أنه فى معظم الأبنية الصوتية للنص يأتى موازياً له .

أما المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح أو CVV) فقد جاء فى المرتبة الثالثة على المستوى الكمى حيث تكرر (٦٤) مرة فى القصيدة ، ووظيفة هذا المقطع من ناحية الأداء الصوتى هى نفسها وظيفة المقطع القصير ، لأن كلا

منهما مقطع مفتوح ، يؤدي إلى دينامية النص ودينامية الأداء الصوتي بالنسبة للقارئ ، ويخلص النص من سكونيته ، كما أن الحركة الطويلة في هذا المقطع تتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ، فتحدث نوعاً من التطهير ، وهي بذلك عكس المقاطع المغلقة التي تعبر عن كبت المشاعر والأحاسيس والآهات الحبيسة ، ويتضح هذا التطهير أو التنفيس في الدفقات الشعورية في النص في مثل قوله :

"أدفع رأسي ثمناً لكلمة أقولها

لضحكة أطلقها

أو ابتسامة

أسافر الليلة فجأة

ولا أرجو السلامة

أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات"

فالأصوات الممدودة التي ساعدت على كثرة المقاطع المفتوحة مثل "سى" في قوله "رأسي" "وها" "في قوله" أو قولها ، أطلقها ، و"سا" في ابتسامة" ، و"أسافر" ، "لا" في "ولا أرجو" ، "السلامة" ، "حا" في قوله الناطحات . وهذه الحركات الطويلة عند النطق بها تخرج كمية كبيرة من الهواء الكائن في الرئتين ، وهذه الكمية تتوافق مع إخراج الآهات الحبيسة في النفس أيضاً فتحدث نوعاً من التطهير للذات الإنسانية وتتمثل الهندسة "الصوت إيقاعية" لهذا المقطع في المنحنى الصوتي المتعرج والموضح في الشكل البياني رقم (٢٠) من أول النص إلى نهايته ، ويتشكل الإيقاع الصوتي لهذا المقطع من خلال موازاته لخطى المنحنيين العلويين الممثلين للمقطعين القصير، والمتوسط المغلق . ويرغم تماسه معهما في بعض البنى الصوتية للنص يأتي في المرتبة الثالثة وموازيًا لهما .

وفي المرتبة الأخيرة يأتي المقطع الطويل (ص ح ح ص أو CVVC) ،

حيث لم يتكرر إلا أربع مرات فى كل النص الشعري ، وذلك فى السطور الشعرية أرقام (٩ ، ١٠ ، ١٤ ، ١٨) ولم يتكرر فى كل سطر منها إلا مرة واحدة ، بينما فى السطور الأخرى كانت محصلة تكراره تساوى «صفر» . لذلك نجد أن الإيقاع الصوتى الهندسى لهذا المقطع يسير فى خط منحنى . نتيجة عدم تساوى مرات تكراره، شأنه شأن المقاطع الصوتية السابقة . والإيقاع فى هذه الحالة يتشكل كما فى المقاطع السابقة من خلال موازاته مع المقاطع الأخرى ، برغم أنه لم يظهر إلا فى السطور المشار إليها وانعدم فى بقية السطور الشعرية . كما تشكل الإيقاع أيضاً من خلال تماثل الكتل الصوتية لهذا المقطع .

على أن هذا المقطع له علاقة حميمة بالمعنى الدلالى للنص . فبرغم أنه مقطع طويل مغلق إلا أنه يتضمن حركة طويلة (ص ح ح ص) مثل المقطع المتوسط المفتوح لذلك يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ويحدث نوعاً من التطهير . وهذا يغاير المقطع الطويل الذى يتضمن حركة قصيرة بين ثلاثة سواكن (ص ح ص ص) فهو بذلك يشبه المقطع المتوسط المغلق فى الوظيفة الدلالية ، وهذا لا وجود له فى هذا النص الشعري .

لذلك نستطيع القول : إن المقطع الطويل (ص ح ح ص) يقوم بوظيفة المقطع المفتوح ، برغم أنه مغلق فى نهايته . بينما المقطع الطويل (ص ح ص) يقوم بوظيفة المقطع المغلق لكثرة سواكنه .

ونستطيع أن ندرك العلاقة بين المقطع الطويل (ص ح ح ص) المشار إليه فى النص وبين الحالات الشعورية من خلال السطور التى تضمنته ، وذلك فى قوله :

«أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات

بما تبقى فى فؤادى من ثبات» .

وقوله :

«رطباً متكسر الشعاع» .

وقوله :

«أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو في الطريق» .

ف نجد الحركات الطويلة فى الكلمات ؛ «مركبات ، ثبات ، شعاع ، طريق» تتوافق مع حالات التطهير والتنفيس التى يتوق الشاعر إليها بعد أن هذه السفر والترحال من مكان لآخر ، يتطلع لموضع ينشر فيه واحة الأمان . والذات عندما يهدأ التعب لا تملك غير إطلاق آهات حبيسة تكون تطهيراً للتراكيمات النفسية المترسبة فى وعى الشاعر . ومن هنا تأتى هذه المقاطع لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحياتى المعيش للشاعر .

لكن السؤال الذى يتبادر للذهن هو : هل هناك علاقة بين هذه المنحنيات وبين الإيقاع الصوتى الهندسى للقصيدة من ناحية وبينها وبين الحالات الشعورية للذات من ناحية ثانية ؟

برغم أن الإجابة على هذا التساؤل قد تضمنتها بعض التحليلات السابقة للمقاطع الصوتية إلا أنه يمكن القول : إن هذه المنحنيات تسير فى خطوط إلى حد كبير متوازية برغم تماسها فى نقاط قليلة نتيجة لارتفاع الحالات الشعورية للذات أو انخفاضها .

وتتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص من خلال البنية الإيقاعية المركزية وهى التى تشكل محوراً مركزياً فى النص الشعرى وتدور حولها كل الأبيات الشعرية فى النص .

وفى قصيدة «مسافر أبداً» اتضحت البنية الإيقاعية المركزية فى صيغة «مستفعلن» (ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح ص) أو (cvc - cvc - cvc) ، وأدى تكرارها وتكرار الصيغ المشتقة منها - كما وضعنا سابقاً - إلى إيقاع صوتى هندسى متماثل فى القصيدة ، ويتضح هذا الإيقاع الهندسى فى الجدول رقم (٧) .

جدول رقم (٧)
جدول الإيقاع الهندسي للنص من خلال الصيغ التفعيلية

السطور الشعري	مستفعلن ٥١١٥١٥١	مفتعلن ٥١١١٥١	متفعلن ٥١١٥١١	متفعلاتن ٥١٥١١٥١١	مستفعلاتن ٥١٥١١٥١١	متفعل ٥١٥١١	مستفعلن ٥٥١١٥١٥١	متفعلات ٥٥١١٥٥١١
١	٢	٢				١		
٢	١				٢			
٣		١		١				
٤		٢			٢			
٥		١			١			
٦				١				
٧		١			١			
٨					١			
٩	١	١			١			
١٠	١				١		١	
١١					١			
١٢		١		١	١			
١٣	١	١			١			
١٤		١						١
١٥				١	٢			
١٦	١	٢						
١٧				١				
١٨	٣						١	
١٩	١	٢						
٢٠				١				
٢١				١	١			
٢٢	٢				١			
٢٣	١	١			١	١		
٢٤					١			
٢٥	١	١			١	١		
	١٥	١٧	١٩	٥	٥	٣	٢	١

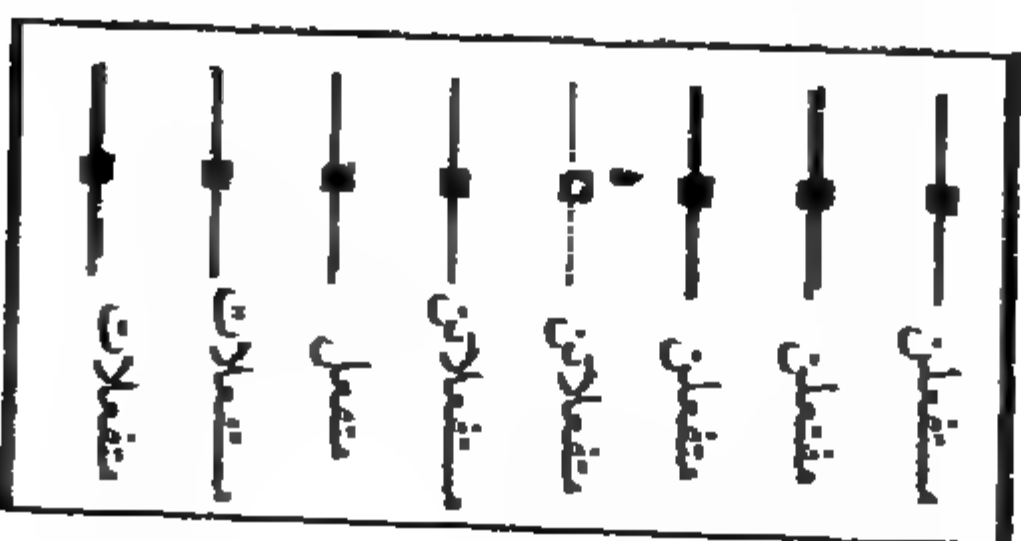
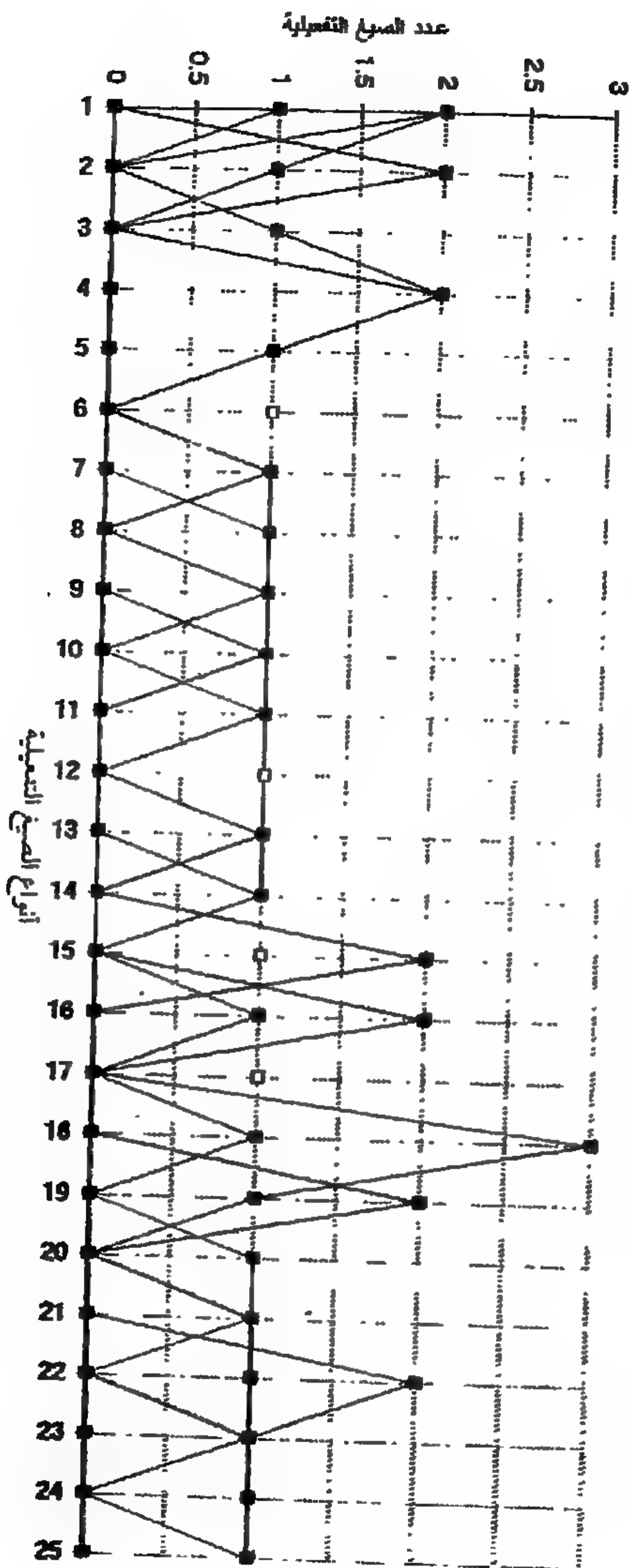
ويتضح من خلال هذا الجدول التماثل الإيقاعي للصيغ التفعيلية والتي
تمثلت في الصيغة المركزية «مستفعلن» ، ومنها تفرعت الصيغ التفعيلية

الأخرى سواء عن طريق الزيادة أو الحذف معاً - كما وضحنا ذلك فى موضع سابق - وتكرار هذه الأصوات التفعيلية يحدث إيقاعاً هندسياً فى النص الشعرى ، قد يكون هذا الإيقاع الصوتى مستقيماً أو منحنيّاً وذلك تبعاً لعدد الصيغ التفعيلية فى السطر الشعرى الواحد ، أو فى النص الشعرى كله فالإيقاع يتشكل على سبيل التمثيل من تكرار صيغة «مستفعلن» خمس عشرة مرة «ومفتعلن» سبع عشرة مرة ، «ومتفعلن» تسع عشرة مرة «ومتفعلاتن» خمس مرات «ومستفعلاتن» خمس مرات ، و«متفعل» ثلاث مرات ومستفعلان مرتين ومتفعلات مرة واحدة .

على أن التفعيلة المركزية ليست بالضرورة تكون هى أكثر الصيغ شيوعاً، لكنها تكون الصيغة الأساسية التى تتشكل منها كل الصيغ التفعيلية الأخرى ، فهنا على الرغم من أن صيغة «متفعلن» هى أكثر الصيغ شيوعاً إلا أنها ليست هى الأساس بل أساسها صيغة «مستفعلن» مع حذف الثانى الساكن ، وهكذا كما سبق أن وضحنا ذلك ، والشكل البيانى رقم (٢١) يوضح المسار الهندسى للصوت الإيقاعى فى قصيدة «مسافر أبداً» من خلال الصيغ التفعيلية .

ومن خلال هذا الشكل البيانى يتضح لنا مدى التوافق الإيقاعى بين هذه الصيغ التفعيلية فى القصيدة ، فقد جاءت معظمها متساوية فى كونها لم تتكرر أكثر من مرة واحدة فى بعض السطور والقليل منها هو الذى تكرر مرتين ، وهو الذى ارتفع سهمه لأعلى كما هو موضح فى الشكل رقم (٢١) فى الأبيات (١، ٢، ٤، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٢) . وما عدا ذلك فتساوى عدد مرات هذه الصيغ بحيث إنها لم تتجاوز مرة واحدة . كما هو موضح بالشكل . ويتفقون جميعاً فى أن هذه الصيغ لم تتشكل فى كل السطور الشعرية فقد مرت جميعها بالنقاط الصفيرية كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢١) .

شكل رقم (٢١)
المسار الهندسي في (مسافر أبدا) من خلال الصيغ التفاضلية



(٢)

هندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطحركة»

٢-١- المعادلة «المقطحركة» للنص الثابت

٢-٢- المعادلة «المقطحركة» للنص المتغير

هندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطعية»

ويعنى بها تماثل الأصوات الحركية فى النص الشعري ، سواء كانت هذه الأصوات للفتحة أو الكسرة أو الضمة الطويل منها أو القصير سواء كانت مفخمة أو مرققة أو متوسطة - بين المفخمة والمرققة - بحيث تحدث إيقاعاً صوتياً وبعداً دلاليًا .

وإذا كانت معظم الدراسات النقدية السيميائية المعاصرة فى نقدنا العربى قد تركزت حول المفاهيم السيميائية عند كل من «رولان بارت» ، «جيرار جينيت» ، «جوليا كرسيفا» ، «تزفان تودروف» ، «وامبرتوايكو» ، «ويورى لوتمان» ، «وبوريس أو سبنسكى» ، «سيمور تشاتمان» ، «وميشال ريفاتير» ، «وتشارلز بيرس» ، «وجريماس» ، وغيرهم . وبرغم تمحور دراساتهم حول العلامات اللغوية فى النص - إلا أنها لم تفسح المجال كثيراً أمام الحركات الصوتية برغم وقوفها عند السيميائية الصوتية أو بالأحرى «التشاكل الصوتى» . وقد يرجع هذا لطبيعة اللغة التى انطلقوا منها ودور الحركات الصوتية فيها .

غير أننا كثيراً ما نؤكد على أن لكل لغة مبنائها الدال على معناها ، حتى لو تم الاتفاق على الأطر العامة للنظرية السيميائية ، فسيظل لكل لغة خصوصيتها البنائية التى تتوافق مع معانيها وأبعادها ودلالاتها، ولا سيما أن النص اللغوى هو الأب الروحى للنظرية البنائية . والحركات Vowels هى العنصر الرئيسى فى الأصوات اللغوية ، وتختلف الحركات من لغة إلى أخرى اختلافاً كبيراً ، ونستطيع التيقن من ذلك حين نحاول المقارنة بين حركات اللغة العربية مثلاً وحركات اللغة الإنجليزية سوف يتبين لنا حيثئذ أن الحركات الأساسية فى اللغة العربية ثلاث حركات فقط ، على حين أن الحركات الرئيسية فى اللغة الإنجليزية إحدى وعشرون حركة ، بل لا نعدو الحقيقة إذا قررنا أن حركات اللغة

الواحدة تختلف فيما بينها من بيئة إلى أخرى^(٢٢) .

يضاف إلى ذلك أن الحركات أكثر صعوبة من الأصوات الصامتة في النطق ، فالخطأ في نطق الحركات أوضح منه في نطق الأصوات الصامتة ، لأنها أوضح في السمع وأقوى إذا قيست بالأصوات الصامتة . كما أن الحركات هي الدعامة التي يركز عليها المعنى ومن هنا كان على الدراسات السيمائية التي تنطلق من النص أن تعنى بهذه الحركات الصوتية ودورها في تأويل النص .

وقد جاء اهتمامنا بدراسة الحركات الصوتية في النص الشعري كإحدى العلامات الدالة على معانى النص وتشكيلاته الصوتية الإيقاعية . ونعتمد في دراسة هذه الحركات الصوتية على بعض المعايير الأساسية ومنها :

١- أن الحركات الأساسية في النص اللغوي هي ، الفتحة والكسرة والضمة سواء كانت حركات قصيرة أو طويلة مثل أصوات المد واللين وهي الألف والياء والواو .

٢- هذه الحركات الأساسية تنفرع كل منها إلى ثلاثة مستويات صوتية هي الحركة المفخمة والمرفقة والمتوسطة بين التفخيم والترقيق . أى أن الفتحة القصيرة أو الطويلة تنقسم إلى فتحة مفخمة وهي التي تقترن بأصوات الإطباق (ص، ض ، ط، ظ) والمتوسطة تقترن بأصوات (ق ، غ، خ) والمرفقة مع الأصوات الأخرى . وهكذا بالنسبة للكسرة والضمة وعليه يصبح عدد المستويات الصوتية للحركات تسعة مستويات للقصيرة ، وتسعة للطويلة، أى تنقسم المستويات الصوتية للحركات الثلاث إلى ثمانية عشر مستوى .

٣- إن التفخيم والترقيق للصوت يختلف من بيئة لأخرى ومن مجتمع لآخر في محيط اللغة الواحدة ، لكننا استندنا إلى طبيعة الأصوات اللغوية المتدولة في بيئة الشاعر ، والتي تكاد تكون متقاربة في صفاتها الطبيعية والأكوستيكية - في معظم البلاد العربية - تقارباً نسبياً^(٢٣) .

٤ - هناك علاقة وطيدة بين هذه الحركات الصوتية والمعانى ومن ثم تنعكس بدورها على أبعاد النص الشعرى ودلالته .

وتدور هندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطحركية» فى محورين :

الأول : يعنى بالمعادلة «المقطحركية» للنص الثابت .

والثانى : يعنى بالمعادلة «المقطحركية» للنص المتغير .

٢- ١ - المعادلة «المقطحركية» للنص الثابت :

ويعنى بها العلاقة الصوتية والحركات الصوتية ثم العلاقة بينهما من جهة وبين هندسة الصوت الإيقاعى فى النص الشعرى الثابت من جهة أخرى ويعنى بالنص الثابت النص الشعرى الكلاسيكى «العمودى» الذى تشكل إيقاعاته شكلاً ثابتاً ومنتظماً .

وسوف نقف عند بعض النصوص فى الشعر الكلاسيكى «العمودى» ، على سبيل التمثيل وليس الحصر . ونبدأ بنفس القصيدة العمودية للشاعر «عبد الله البردونى» فى قصيدته (وما يزال أنا وبلادى) .

والجدول رقم (٨) يوضح تتابع الحركات الصوتية فى قصيدة (وما يزال أنا وبلادى)

ومن خلال هذا الجدول يتضح الآتى :

١ - الأصوات الحركية القصيرة = ٢٣٠ صوتاً بنسبة ٦٠٪ تقريباً

٢ - الأصوات الحركية الطويلة = ١٥٤ صوتاً بنسبة ٤٠٪ تقريباً

٣ - نسبة الأصوات الحركية القصيرة إلى الطويلة = (٥ : ١)

٤ - الأصوات المرققة = ٣٥٦ صوتاً

٥ - الأصوات المتوسطة = ١٨ صوتاً

الأصوات المفخمة = ١٠ أصوات

ومن خلال جدول الحركات الصوتية فى قصيدة (وما يزال أنا وبلادى) نستنتج مجموعة من المعايير منها ما يصل إلى حد النظرية أو

جدول (٨)

جدول تتابع الحركات الصوتية في قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادي)

سلسلة الأسفار الشعرية	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						الجمع
	الفتحة		المتوسطة		المرقعة		الفتحة		المتوسطة		المرقعة		الفتحة		المتوسطة		المرقعة		
	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	
١																			٢٤
٢																			٢٤
٣																			٢٤
٤																			٢٤
٥																			٢٤
٦																			٢٤
٧																			٢٤
٨																			٢٤
٩																			٢٤
١٠																			٢٤
١١																			٢٤
١٢																			٢٤
١٣																			٢٤
١٤																			٢٤
١٥																			٢٤
١٦																			٢٤

المعادلة الرياضية ومنها ما هو معيارى يختلف من نص لآخر وفقاً للرؤية والأداة . ومن هذه الاستنتاجات ما يلي :

١- إن تحليل الأصوات الحركية فى النص الأدبى أو اللغوى يكشف عن معادلة أو نظرية تعنى بالعلاقة الوطيدة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ويمكن أن نطلق عليها المعادلة المقطعية الحركية «المقطر حركية» وتتلور هذه النظرية فيما يلي :

إذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق)

الأصوات الحركية الطويلة بالرمز (ص ح ط)

والمقاطع القصيرة بالرمز (ص ح) أو (CV) والمقاطع المتوسطة المفتوحة

بالرمز (ص ح ح) أو (CVV) والمقاطع المتوسطة المغلقة بالرمز (ص ح

ص) أو (CVC) والمقاطع الطويلة بالرمز (ص ح ح ص) أو (CVVC)

حيث تكون المعادلة على النحو التالى :

I - عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد

المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (CV) + ص ح ص (CVC)

II - عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة +

عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVVC)

III - عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية =

الأصوات الحركية القصيرة + الأصوات الحركية الطويلة

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

وبتطبيق هذه المعادلة على النص الشعري السابق ، ومن خلال جدولى

تتابع الحركات الصوتية رقم (٨) ، وتتابع المقاطع الصوتية رقم (٢) تكون

المعادلة على النحو التالى :

ص ح ق = ص ح (CV) + ص ح ص (CVC)

$$٢٣٠ = ١٣٤ + ٩٦$$

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVV)

$$١٥٤ = ١٥٤ + \text{صفر}$$

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

$$٣٨٤ = ٣٨٤ = ٢٣٠ + ١٥٤$$

وعليه فإن المعادلة إذا كان أحد طرفيها مجهولاً والآخر معلوماً أمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول من خلال المعلوم ودون اللجوء إلى العملية الإحصائية له في النص . كما أننا نستطيع من خلال هذه المعادلة أن نضبط مستويات الحركات الصوتية والمقاطع الصوتية ضبطاً دقيقاً.

ومن ثم يمكن القول إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة في النص يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة. من حيث الترابط الصوتي والإيقاع السريع - نتيجة التقطيع الصوتي القصير وعدم الاستمرار الانسيابي المطول - كما تعبر عن الحالات الشعورية ولا سيما الآهات الحبيسة في النفس الإنسانية ، غير أن ما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والطويلة ، من حيث التعبير عن التطهير النفسي وإخراج الآهات الحبيسة والإيقاع الصوتي البطيء نتيجة الانسيابية المطولة للأصوات .

٢- إن صوت الفتحة له موضع الصدارة يليه على المستوى الكمي صوتا الكسرة ثم الضمة ، فقد تكرر صوت الفتحة (١٩٥) مرة بنسبة ٥١ ٪ من الحركات الصوتية الكلية وتكرر صوت الكسرة (١٢٨) مرة بنسبة ٣٣ ٪ وصوت الضمة تكرر (٦١) مرة بنسبة ١٦ ٪ . وهذا التماثل التكراري لكل صوت من هذه الأصوات يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص . كما أن التابع المنتظم لهذه الأصوات يسهم في التشكيل الإيقاعي ،

حيث يأتي مسار صوت الفتحة في القمة يليه مسار صوت الكسرة ثم الضمة كما هو موضح في الشكل البياني رقم (٢٢) الذي يوضح «مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية من خلال الحركات الصوتية» .

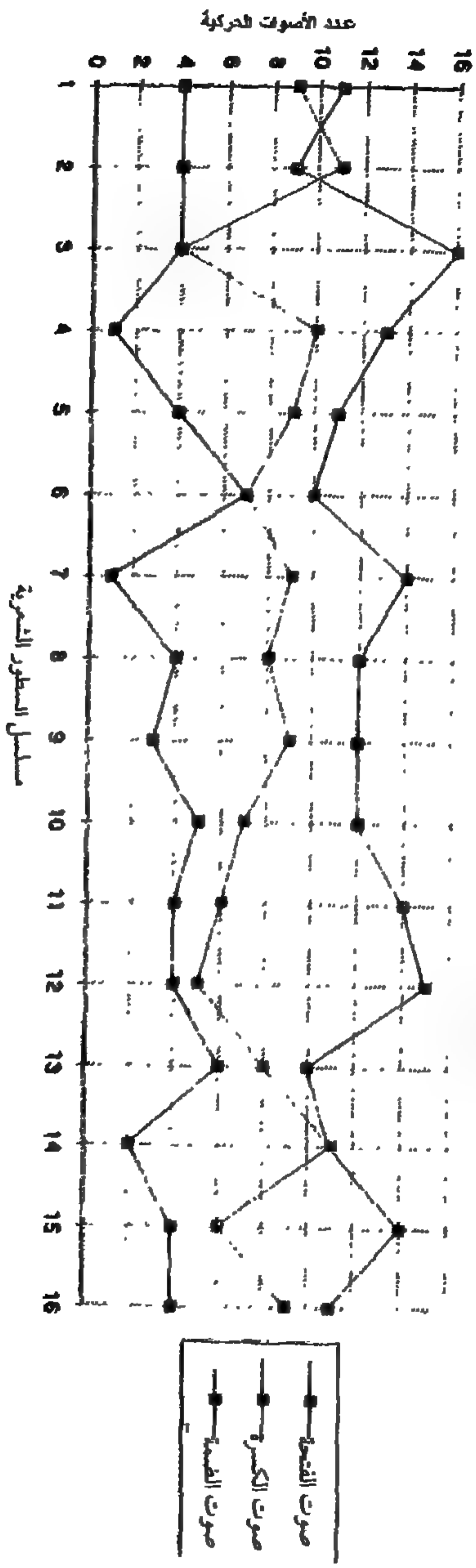
وقد يرجع شيوع صوت الفتحة إلى طبيعة التركيب اللغوي للنص من ناحية واعتماد النص على حركات الفتحة الطويلة من ناحية ثانية ، وقد اتضح لنا ذلك من خلال زيادة المقطع المتوسط المفتوح (cvv) على ما عداه من مقاطع أخرى . وقد كانت الفتحة الطويلة أحد المقومات الرئيسية لهذا المقطع . الأمر الذي أدى إلى شيوع صوت الفتحة عما عداه من أصوات أخرى . فضلاً عن توافقها مع الحالات الشعورية ولا سيما حالات التطهير «الكاترسيس» فقد اقترنت هذه الحالات معظمها أيضاً بالفتحة الطويلة ، حيث تكررت الفتحة الطويلة في النص (٧١) مرة وهي نسبة كبيرة تمثل نسبة ٣٧٪ من أصوات الفتحة ، ويتضح ذلك في الأبيات أرقام (١٠ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦) حيث تكررت أصوات الفتحة الطويلة في كل منها سبع مرات ، يقول على سبيل التمثيل :

يا بلادي هذي الربا والسواقي ... في ضلوعي تنهدات شوادي

فتكررت الفتحة الطويلة سبع مرات والقصيرة خمس مرات ، وهذا يؤكد مدى ارتكاز البيت الشعري على أصوات الفتحة الطويلة حتى تتوافق مع حالات الألم والحسرة والآهات التي يكظمها الشاعر في نفسه فقد امتلأت بلاده بالخيرات الوفيرة لكنها تحولت إلى آهات وحسرات تمور في أعضائه وذلك عندما استلبت القوى السلطوية الطفيلية هذه الخيرات .

٣- ثم جاء صوت الكسرة بشقيه القصير والطويل في المرتبة الثانية نتيجة التراكيب اللغوية للنص ، وقد جاءت الأصوات الطويلة منها لتتوافق والحالات الشعورية أيضاً ونقف عند أحد الأبيات على سبيل التمثيل ،

شكل رقم (٢٢)
مسار الصوت الإيقاعي من خلال الحركات الصوتية في : (وما يزال إلا أنا ويلادي)



يقول فى البيت الثانى :

وكؤوسى مريرة مثل صحوى ... واجتماعى بإخوتى كأنفرادى

فنجده فى هذا البيت أن صوت الكسرة الطويلة تكرر ست مرات والقصيرة خمس مرات . وهذا يعبر عن ارتكاز بنية البيت الشعرى هنا على صوت الكسرة الطويلة ويتوافق مع حالات الانكسار والمرارة والعزلة والضيق ، فالأضداد تتشابه فى واقع مهترئ لا يميز الجيد من الردىء ، ولا الشئ من نقيضه ، لذلك يأتى صوت الكسرة الطويلة ليتوافق والتعبير عن هذه المرات الحزينة والآهات الحبيسة . ولعل زيادة الكسرة الطويلة على القصيرة فى هذا النص - وهذا قليل الحدوث فى النصوص العربية - يؤكد إلى أى مدى عبرت الكسرة الطويلة عن الحالات الشعورية والتطهير النفسى ، وفى النصوص العربية ولا سيما الأدبية منها نجد المؤلف فيها أن تزيد الحركات الصوتية القصيرة على الطويلة وليس العكس . بينما فى هذا النص وجدنا زيادة الكسرة الطويلة على القصيرة مما يؤكد ميل الشاعر لاستخدام الأصوات الطويلة التى تعبر عن رؤيته الفكرية فى النص ، من خلال الاستحضار والتأمل والتطويل الصوتى .

٤- ثم جاء صوت الضمة فى المرتبة الأخيرة ويرجع ذلك أيضاً لطبيعة التركيب اللغوى فضلاً عن أن صوت الضمة الطويلة تضاءل إلى حد كبير ، حيث لم يرد غير ست مرات طوال النص بينما الضمة القصيرة تكررت (٤٧) مرة ، فإذا كانت نسبة الفتحة القصيرة إلى الطويلة (٧ : ٢) ونسبة الكسرة القصيرة إلى الطويلة (١ : ١) تقريباً فإن نسبة الضمة القصيرة إلى الطويلة بلغت (١ : ٨) وهذا يوضح مدى ضآلة استخدام الضمة الطويلة ، ويرجع كما ذكرنا إلى طبيعة التراكيب اللغوية فى النص ، وإلى كونها لم يكن لها دور كبير فى التعبير عن الحالات الشعورية للذات . والشكل البيانى رقم (٢٢) يوضح لنا مسار الحركات الصوتية الرئيسية فى النص الشعرى وكيف جاء صوت الفتحة فى قمة المسار الحركى للصوت نتيجة

شيوعه فى النص ثم تلاه صوت الكسرة وأخيراً صوت الضمة ، وهذا التابع المنظم يوضح نمط الهندسة الصوتية لهذه الحركات ، برغم وجود نقاط تماس ضئيلة لا تشكل ملمحاً بارزاً وما عداها يؤكد التابع المنظم لهذا المسار الهندسى ، فلم نلاحظ فى هذا الشكل مثلاً قفراً لصوت الضمة على أحد الصوتين الآخرين لكن هذه الأصوات تتابعت وفقاً لتشكيلها الإيقاعى والكمى فى النص الشعرى .

٥- إن العلاقة بين الأصوات المرققة والمتوسطة والمفخمة تعكس طبيعة الأبعاد الدلالية للنص . فقد جاءت على التوالى بنسب (٣٥٦ : ١٨ : ١٠) أو (٦, ٣٥ : ٨, ١ : ١) وهذا يؤكد مدى اعتماد النص على الأصوات المرققة ، إذ عندما تكون النسبة بهذا المستوى فإن ذلك يدل على ضالة استخدام الشاعر للأصوات المفخمة والمتوسطة ، ويرجع هذا فيما نظن لسببين ؛ الأول : قلة الأصوات الدالة على التفخيم أو التوسط بالنسبة للعدد الكلى للأصوات العربية ، الثانى : طبيعة الموضوعات التى يعنى بها الشاعر ترتبط بالانكسار والضياع والقهر السياسى والموت واستلاب ثروات البلاد ولا سيما ثروات البسطاء . ومن ثم لا يجد الشاعر مبرراً موضوعياً يدفعه لاستخدام ألفاظ صوتية مفخمة . والوقوف عند أى بيت من أبيات القصيدة يدل على هذه الرؤية يقول على سبيل التمثيل .

وكؤوسى مريرة مثل صحوى	واجتماعى بإخوتى كانفرادى
والصدقات كالعداوات تؤذى	فواء من تصطفى أو تعادى
إن دارى كغربتى فى المنافى	واحتراقى كذكرىات رمادى

فالأبيات الشعرية تعبر عن مرارة الحياة التى تعيشها الأنا حتى إن الكؤوس غدت مريرة بمرارة الواقع المعيش ، وتساوت المتناقضات فى عالم الشاعر فقد أصبح الاجتماع بالأخوة لايجدى شيئاً يتساوى مع انفراد الذات بذاتها ، وأصبحت الصداقات أشد أذى كأذى الأعداء ، والأنا ،

تعيش فى دارها لكنها غريبة عنه . وفى ظل هذا التمزق الذى تعيشه الذات يكون استخدام الأصوات المفخمة غير مبرر على المستويين الفنى والموضوعى ، ولذلك نجد أن الشاعر يعتمد إلى حد كبير على الأصوات المرققة التى تتوافق وهذه الرؤى . والشكل البيانى رقم (٢٣) يوضح لنا مستويات الحركات الصوتية فى النص . ومدى اعتماد القصيدة على الأصوات المرققة ، ولا سيما أصوات الفتحة المرققة يليها صوتا الكسرة المرققة ثم الضمة المرققة . وكأن هذه الحركات الصوتية تتابع أيضاً تتابعاً منتظماً مما يحدث إيقاعاً صوتياً هندسياً فى النص الشعرى .

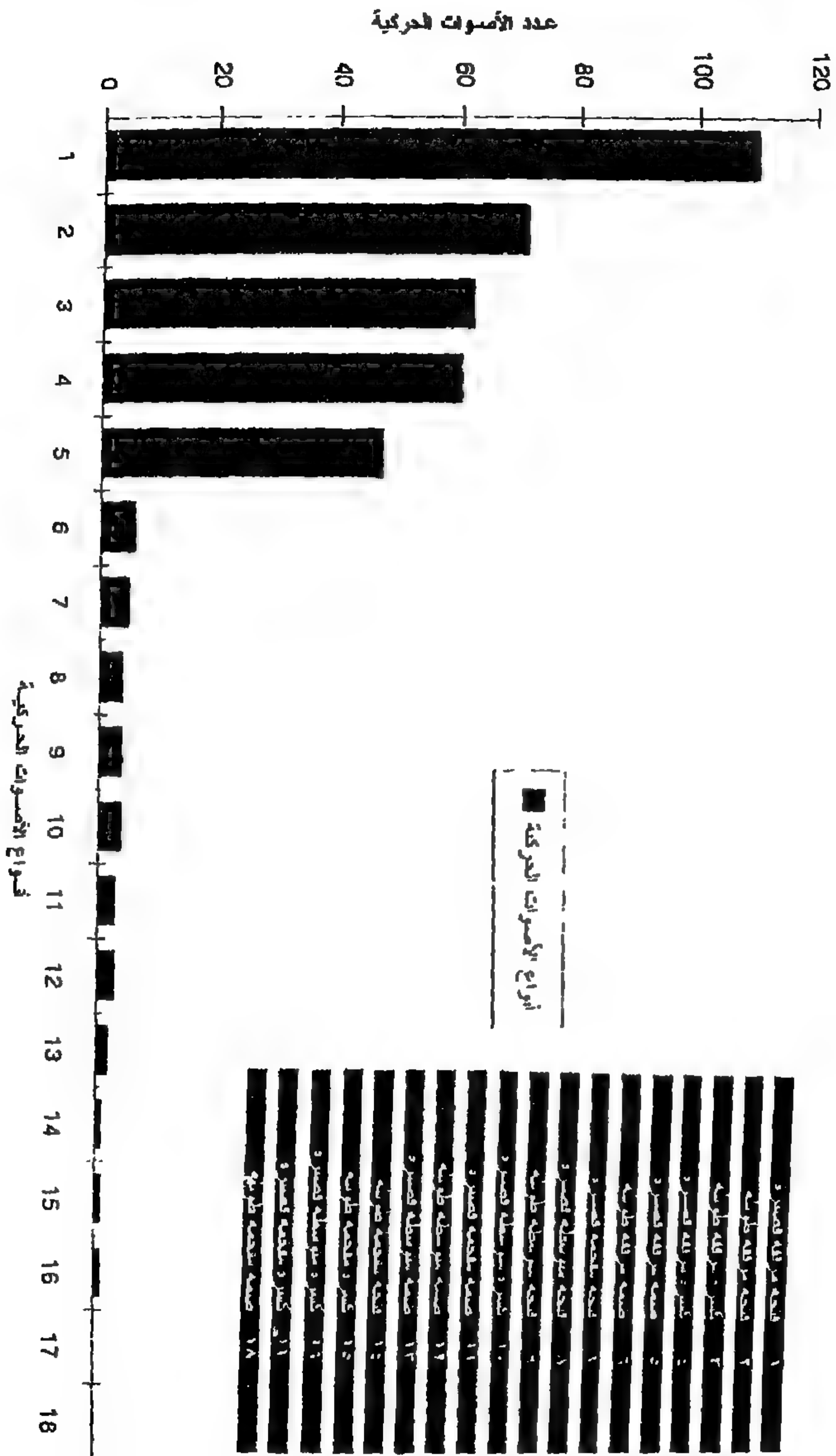
٢-٢- المعادلة «المقطعية» للنص المتغير :

ويعنى هذا المحور بالعلاقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية وعلاقتها معاً بالنص الشعرى المتغير ، ويعنى بالنص المتغير النص الذى تتغير إيقاعاته بتغير سياقاته كما فى قصيدة الشعر الحر ، وذلك من خلال التماثل المقطعى - الذى سبق توضيحه والتماثل الحركى .

حيث يعد التماثل الحركى أحد مقومات هندسة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى ، لأن العلاقة بين التماثل الحركى والإيقاع جد وثيقة ، ويرجع ذلك لطبيعة الترابط العضوى بين الحركات والمقاطع الصوتية فى أى نص من النصوص العربية ولا سيما النصوص الأدبية . وقد اتضحت لنا هذه العلاقة من خلال الدراسة التطبيقية على بعض النصوص الشعرية - وسنوضح ذلك فيما بعد - كما أن علاقة الحركات بالمعانى الدلالية لاتخفى على دارس العربية عامة والناقد الأدبى خاصة .

ويعنى بالتماثل الحركى تماثل أصوات الحركات الصوتية (الفتحة والكسرة والضمة) تماثلاً كمياً على مستوى عدد كل منها ، وكيفياً على مستوى طبيعة كل منها . أى أن تكرار أصوات الفتحة فيما بينهما يشكل تماثلاً صوتياً وكذلك أصوات الكسرة والضمة . وهذا بدوره يسهم فى

شكل رقم (٢٣) مستويات الحركات الصوتية في (وما يزال إلا أنا وبلادي)



مستويات الحركات الصوتية في (وما يزال إلا أنا وبلادي)

تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعري وبتطبيق هذه الحركات الصوتية على قصيدتي «شناشيل ابنة الجلبى» و«مسافر أبدأ» لأحمد عبد المعطى حجازى يتضح الآتى :

٢ - ٢ - ١

فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» تشكل الحركات الصوتية بعداً جوهرياً فى مسار الهندسة الصوتية . ويتضح ذلك فى «الجدول رقم (٩) جدول تنابع الحركات الصوتية فى القصيدة»

الأصوات الحركية القصيرة (ص ح ق) = ٧٤٦ صوت الكسرة = ١٨٩
الأصوات المرققة = ٨٥٠

الأصوات الحركية الطويلة (ص ح ط) = ٢٠٤

صوت الضمة = ١٧٢

الأصوات المتوسطة = ٥٣

صوت الفتحة = ٥٨٩

الأصوات المفخمة = ٤٧

ونستنتج من خلال متغيرات الحركات الصوتية فى نص السياب مجموعة من المعايير العلمية لجملها فيما يلى :

١- إن هذا الجدول وجدول المقاطع الصوتية يطرح حقيقة علمية يقينية تتمثل فى العلاقة الوثيقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية من ناحية وبينهما وبين المعنى الدلالى للنص من ناحية ثانية . وتتمثل هذه الحقيقة فى معيار أقرب إلى النظرية العلمية للنص اللغوى منه إلى أى معيار آخر . أو لنقل أقرب إلى المعادلة اللغوية والتي أطلقنا عليها سابقاً المعادلة (المقطعية) عند التطبيق على نص شعري كلاسيكى ، إذ إنها لا تختلف فى التطبيق على أى نص قديم أو حديث أو معاصر .

فإذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق) والأصوات

جدول رقم (٩)

جدول تتابع الحركات الصوتية في قصيدة : شناسيل ابنة الجلبى

سلسلة السطر الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						إجمالي الأصوات الحركية
	المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		
	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	
١																			١٨
٢																			١٤
٣																			١٩
٤																			٢٢
٥																			٢٠
٦																			٢٦
٧																			٢٨
٨																			١٨
٩																			١٧
١٠																			١٩
١١																			٢٤
١٢																			٢٤
١٣																			٢١
١٤																			١٥
١٥																			٢٩
١٦																			١٨
١٧																			٢٠
١٨																			١٨
١٩																			٢٢
٢٠																			١٨
٢١																			١٨
٢٢																			٢٢
٢٣																			١٩
٢٤																			٢٠
٢٥																			١٧
٢٦																			١٨
٢٧																			١٨
٢٨																			٢٣
٢٩																			٨
٣٠																			٨

تابع جدول (٩)

سلسلة السطر الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						مجموع الأصوات الحركية
	المفخمة		المتوسطة		المرفقة		المفخمة		المتوسطة		المرفقة		المفخمة		المتوسطة		المرفقة		
	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	
٣١	١												٢	٤					٧
٣٢											٢		٢	٣					٧
٣٣											١	١	٤	١					٨
٣٤	١					١		٤					١	٣	٤		٢		١٩
٣٥														٢	٤		١		٨
٣٦											٦			١	٦			١	١٨
٣٧								٤	١					١٠	٤	٣	١		٢٧
٣٨					١	١		٣	١					٥	٢		١		١٨
٣٩								١		١				١٠	٢				٢٨
٤٠						١		١						٣	٢			١	٨
٤١									١					٥	٢			١	١٠
٤٢										١				٧	١			١	١٨
٤٣														٦	١			١	١٠
٤٤														١١	٣			١	١٩
٤٥									١	٢				٥	١				١٠
٤٦									١	١				٢					٨
٤٧						١		٣						٥	٥		١		١٩
٤٨								٢	٢		١	١		٨	٣				٢٢
٤٩								١	١					٩	١		١		١٧
٥٠									٢					٤	١				٨
٥١									٢					٧	١		٢		١٤
٥٢						١		١						٩	١		١		١٨
٥٣								٣	٢					٩	١			١	١٨
٥٤									٢					٧	٤				١٧
٥٥									١					٧	٢				١٣
	٢٧	٧	٢١	٦	٤١١	١٠٧	٧	٢	٩	-	١٢٢	٤٩	٢	٢	٥	٢	٢	١٢٢	٢٩

الحركية الطويلة بالرمز (ص ح ط) ، وإذا قارنا جدولى المقاطع الصوتية رقم (٤) والحركات الصوتية رقم (٩) يتضح لنا الآتى :

(١) عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

$$\text{ص ح ق} = \text{ص ح (cv)} + \text{ص ح ص (cvc)}$$

(٢) عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

$$\text{ص ح ط} = \text{ص ح ح (cvv)} + \text{ص ح ح ص (cvvc)}$$

وبتطبيق هذه المعادلة باستخدام جدولى المقاطع الصوتية والحركات الصوتية المشار إليهما لقصيدة بدر شاكر السياب «شناشيل ابنة الجلبى» يتضح الآتى :

$$(١) \text{ص ح ق} = \text{ص ح (cv)} + \text{ص ح ص (cvc)}$$

$$٧٤٦ = ٤٣٢ + ٣١٤$$

$$(٢) \text{ص ح ط} = \text{ص ح ح (cvv)} + \text{ص ح ح ص (cvvc)}$$

$$٢٠٤ = ٢٠٠ + ٤$$

(٣) مجموع ص ح ق + ص ح ط = عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية

$$٧٤٦ + ٢٠٤ = ٩٥٠ \text{ مقطعاً / حركة صوتية}$$

ومن ثم فإن الدلالة التى تطرحها الحركات الصوتية بشتى أنواعها تقترب إلى حد كبير من الدلالة التى تطرحها المقاطع الصوتية - وسنوضح هذا فيما بعد .

٢- على مستوى أصوات الحركات الصوتية الأساسية (الفتحة ، الكسرة، الضمة) نجد أن صوت الفتحة بشتى أنماطه ومتغيراته له موضع الصدارة فى النص فقد تكرر (٥٨٩) مرة يليه صوت الكسرة تكرر (١٨٩)

مرة ثم صوت الضمة (١٧٢) مرة وهذه الأرقام توضح مدى شيوع صوت الفتحة التى مثلت نسبة ٦١,٨ ٪ من عدد الأصوات الحركية الكلية ، بينما لم يمثل صوت الكسرة غير نسبة ٢٠ ٪ وصوت الضمة ١٨,٢ ٪ . ولعل هذا يرجع إلى طبيعة التراكيب اللغوية للنص من ناحية ، وإلى السياق اللغوى الذى ارتضاه الشاعر لنفسه ليكون وسيلة تعبيرية عن قضايا واقع الحياة المعيش من ناحية ثانية ، وإلى يسر النطق بأصوات الفتحة يليه فى اليسر أيضاً صوت الكسرة وأخيراً صوت الضمة لأنه صوت أشد من الصوتين السابقين ويحتاج إلى كمية هواء كبيرة تخرج عند النطق به . ويضاف إلى ذلك استخدام الشاعر للجمله الفعلية فى معظم بنى النص ، وهذه الجمله تعبر عن طبيعة الأصوات الحياتية المعيشة من ناحية ، وتتطلب وجود مفعول به فى كثير من السياقات النصية ، الأمر الذى يتطلب ضرورة وجود صوت الفتحة ، يضاف إلى ذلك أيضاً أن معظم الجمل الفعلية فى النص تبدأ بالأفعال الماضيه المبنيه على الفتح مثال ذلك قوله «تسرب ، ارتعشت ، غنى ، أثقلت ، أرعدت ، فرن ، اشعلهن ، فتحت ، عاد ، تراقصت ، تساقط... إلخ» ، وهكذا نجد أن معظم بنى النص يعتمد على هذه التراكيب اللغوية التى يشيع فيها صوت الفتحة من ناحية ، وتعبر عن طبيعة الأحداث الحياتية من ناحية أخرى . إذ لما كانت القصيدة تدور حول تعرية الواقع السياسى والاجتماعى ، وتتطلع الذات فيها إلى واقع يتسم بالبراءة والطهر والنقاء والحنين إلى العوالم الطفولية البكر . لذلك كانت التراكيب الفعلية هى الطاغية فى بنية النص ، وعليه جاء صوت الفتحة طاغياً على ما عداه من أصوات أخرى .

وإذا كان هذا على مستوى الفتحة القصيرة فإن الفتحة الطويلة لم تقل شيوعاً عن الفتحة القصيرة أيضاً . فقد تكررت الفتحة الطويلة (١٢٠) مرة والكسرة الطويلة (٥١) مرة والضمة الطويلة (٣٣) مرة . وهذه النسب

تناسب إلى حد كبير مع نسبة الأصوات القصيرة .

غير أن الأصوات الطويلة تؤدي نفس وظيفة المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة من حيث التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية، وذلك عن طريق التطهير النفسى . وإذا نظرنا إلى الكم الكبير لعدد أصوات الفتحة الطويلة والتي وصلت إلى ١٢٠ صوتاً أدركنا مدى اعتماد الشاعر على الحالات الشعورية والنفسية ، ومدى توافق هذه الأصوات الطويلة معها، يقول على سبيل التمثيل:

**«اليلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون : «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش ، و(أحمد) الناطور»**

ففى هذه السطور الشعرية يتضح مدى اعتماد الشاعر على أصوات الفتحة الطويلة فى كلمات: (نهارى - أغصانه - النشوى - كنا - جدنا - الهدار - ظلال - فلاحيه - يا إله - غابة - الأرانب - الفراش - الناطور) ، ومن خلال الجدول ندرك أن أصوات الفتحة الطويلة بلغت ثلاثة عشر صوتاً منها أحد عشر صوتاً مرققاً وهذا يعبر عن حالة شيوخ الأصوات الطويلة المرققة التى تتوافق مع حالات الاستعطاف والاستذكار والمناجاة النفسية للأنف الفردية والجماعية والذات العليا، وتضاءلت الأصوات المفخمة للفتحة فلم ترد إلا مرة واحدة ، لأن الشاعر ليس فى موقف حماسى أو بطولى أو ملحمى يدعو للتفاخر والخيلاء لكنه فى موقف المنكسر المهزوم الذى يهرب من الواقع الأليم وينسحب صوب الماضى البكر الأليف الذى يتسم بالطهر والنقاء .

بينما نجد أصوات الحركات القصيرة ، تتوافق مع دلالة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة من حيث سكونية الأداء والتعبير عن حالات الكبت

النفسي نتيجة كثرة الوقفات والسكنات ، التي تتوافق مع حالات التقطيع النفسي وعدم الاستمرار ، يقول على سبيل المثال :

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سقفة

تراقصت الفقائع وهي تنفجر - إنه الرطب

فقد تكررت أصوات الفتحة القصيرة تسع عشرة مرة وتضاءلت الأصوات الطويلة للفتحة ، وعندما ندقق في معانى الأبيات نجد أنها تعتمد على التقطيع والاستمرار في حالات الأداء الصوتي للنص ، ذلك أن المعانى تتوافق مع هذه الحالة ، فالأمطار تتساقط قطرة قطرة ، تراقص على أثرها فقائع المياه وهي تنفجر لأعلى من شدة سقوط قطرات المطر ، كما أن الأمطار وهي تتساقط تصطك بسعف النخل ثم تنساب فوق الأرض بعد أن تتساقط معها حبات الرطب . فعلى الرغم من أن هذه الصورة حركية لكنها لا تعتمد على المناجاة النفسية أو تطويع الصوت وإطالته كما في أصوات الحركات الطويلة في النص السابق ، لكنها تأتي هنا سريعة الإيقاع كقطرات المطر المتساقط أو فقاعات المياه التي تنفجر ثم تذوب سريعاً ، أو كحبات الرطب التي تسقط صوب الأرض من شدة الأمطار ، ويتوحد صوت سقوطها مع صوت سقوط المطر ، حتى ليكاد صوتاهما يتجسدان في صوت واحد يحدث تفجراً حول النخل .

لذلك يمكن القول إن وظيفة الحركات القصيرة أيضاً قد تتوافق أحياناً مع الإيقاعات الحديثة السريعة . بينما الطويلة يتسم فيها الإيقاع بالتطويل والتراخي حتى تتوافق مع الآهات النفسية الطويلة . وليس أدل على ذلك من أننا إذا حاولنا أن نسمع تسجيلاً لصوت ما في زمن قصير حيثئذ لا نسمع مقاطع طويلة أو حركات صوتية طويلة ، لكن مع الإيقاع السريع تتلاشى المسافات الزمنية وتتحول كلها إلى إيقاع سريع وقصير . والعكس صحيح في حالات سماع نفس التسجيل الصوتي في زمن طويل حيثئذ تبرز المقاطع

الطويلة بصورة واضحة ومفرقة في تطويح الصوت وامتداده . وفي حالات سماعه في زمن طبيعي يكون هو نفس الزمن المستغرق في التسجيل الصوتي حينئذ تبرز الحالة الطبيعية المدلول الصوتي للحركات الطويلة أو القصيرة ، أى يتضح نفس الجدول الطبيعي الذي يرمى إليه الشاعر .

٣- أما صوت الكسرة فقد جاء في المرتبة الثانية على المستوى الكمي فقد مثل كما ذكرنا نسبة ٢٠ ٪ من الأصوات الحركية الكلية ، ويرجع هذا أيضاً إلى طبيعة تراكيب البنية الشعرية من ناحية فقد اعتمدت في بعض أبنيتها على الجر بالإضافة والتبعية وحروف الجر وذلك في السطور الشعرية الموضحة بالجدول لكن الملاحظ أن نسبة الكسرة القصيرة إلى الطويلة (٤ : ٢ : ١) جاءت أعلى من نسبة الفتحة القصيرة إلى الطويلة (٨ : ٣ : ١) ، مما يدل على زيادة المقاطع الطويلة المفتوحة المقترنة بصوت المد واللين ، وهذا الصوت يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ، حتى أن اختيار كلمة «الشناشيل» وما يصاحبها من صوت الكسرة الطويلة في أواخرها إنما يؤدي إلى التطهير النفسي لأن الذات تطلق آهاتها الحبيسة المكبوتة مع الأصوات الطويلة ولا سيما صوت الكسرة الطويلة الذي مثل نصف عدد الكسرة القصيرة تقريباً وهذه نسبة عالية قياساً بالأصوات الحركية الأخرى ، وتكثر الكسرة الطويلة في السطور الشعرية أرقام (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤) ويتكرر صوت الكسرة الطويلة في هذه السطور مرتين ما عدا السطرين ٦ ، ٧ تكرر ثلاث مرات ، وهذا التكرار المنتظم يحدث إيقاعاً صوتياً في النص الشعري . فضلاً عن توافقه مع الحالات الشعورية .

٤- جاء صوت الضمة القصيرة والطويلة في المرتبة الأخيرة ، ويرجع هذا أيضاً لطبيعة التركيب السياقي للنص . فقد مثل نسبة ١٨ ، ٢ ٪ من الأصوات الحركية الكلية ، وهي أقل نسبة على مستوى الأصوات الحركية في النص .

وذلك نتيجة خلو السياق اللغوى لبعض السطور الشعرية من المرفوعات كما فى الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة فضلاً عن أن هذا الصوت صوت شديد الحركة يحتاج لكمية هواء كبيرة عند النطق به . والذات فى النص تشعر بالانكسار فيخرج الهواء متفرقاً مع صوتى الفتحة والكسرة لأنهما أيسر من صوت الضمة فى عملية الأداء الصوتى . وأصوات الضمة الطويلة منها ما يقوم بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التوافق مع الحالة الشعورية للذات التى تتوق للخلاص والماضى الأليف .

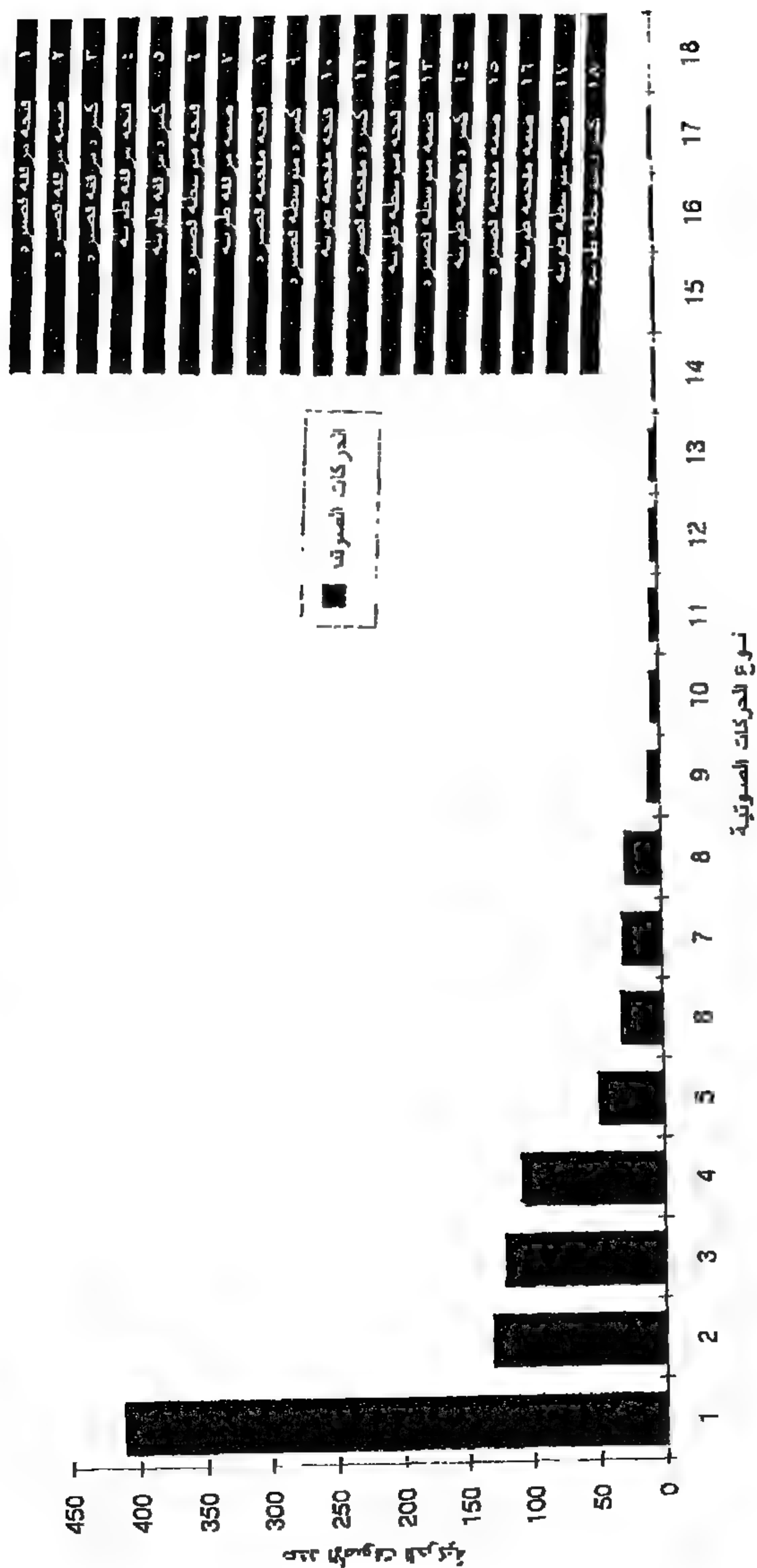
٥- ومن المسلم به أن التتابع المنظم لأصوات الفتحة ثم الكسرة ثم الضمة وتماثلها عشرات المرات بل مئات المرات إنما يسهم ذلك فى التشكيل الإيقاعى للنص . وتبدو هندسة الإيقاع فى هذه الحالة من خلال ارتفاع أصوات الفتحة تليها أصوات الكسرة ثم الضمة .

ومن اللافت للنظر أن هذه الهندسة المنظمة لتتابع الأصوات لا نجدها فى هذه القصيدة فقط بل فى كثير من القصائد المعاصرة . وعلى سبيل المثال نجدها فى قصيدة «مسافر أبدا» لأحمد عبد المعطى حجازى - ونعرض لها فيما بعد - والشكل رقم (٢٤) يوضح مستويات الحركات الصوتية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» .

ويتضح من هذا الشكل البيانى كيفية طغيان صوت الفتحة ، ولا سيما الفتحة المرققة الطويلة ، وهى سمة سائدة فى كثير من القصائد المعاصرة وربما يرجع إلى أن الشاعر المعاصر لا يميل إلى أصوات التفخيم والتسجيل والتعظيم لأنه يعبر عن سواد الناس الذين يعيشون على هامش الواقع الاجتماعى فلا يخاطبهم بأصوات تفخيمية لكنه يستخدم الألفاظ المرققة التى تعبر عن هذه الطبقات الدنيا . بل تتوافق مع حالة الانكسار النفسى التى تعيشها الذات .

شكل رقم (٢٤) مستويات الحركات الصوتية في (شناشيل ابنة الجلبى)

مستويات الحركات الصوتية في ثناشيل ابنة الجلبى



وإذا نظرنا إلى نسبة الأصوات المرققة إلى المفخمة من خلال الجدول السابق ندرك مدى التباين بينهما حيث تصل النسبة بينهما (٨٥١ : ٤٧) أو (١٨ : ١) كما أننا ندرك أيضاً مدى اعتماد النص على الأصوات المرققة وطفيلاتها على المفخمة يضاف إلى ذلك أن التماثل التكرارى للأصوات المرققة ، وكذلك التماثل التكرارى للأصوات المفخمة يسهم فى التشكيل الإيقاعى للنص الشعرى.

ويتضح أيضاً من خلال الشكل البيانى التدرج الكمى لعدد الأصوات الحركية بثتى أنماطها ، الأمر الذى يجعلنا ندرك أن أصوات الضمة جاءت فى نهايات التدرج الكمى للحركات الصوتية ، وسبقها صوتا الفتحة والكسرة ولعل الشكل البيانى التالى يوضح المسار الهندسى لهذه الأصوات الحركية فى النص الشعرى لقصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» وهذا المسار يوضح لنا التشكيل الهندسى للإيقاع ، فقد سار إيقاع الأصوات الحركية فى خطوط متعرجة لكنها متتابعة من حيث الترتيب المنظم للحركات الثلاثية صوت الفتحة فالكسرة فالضمة . كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٥) .

٦- يتضح الإيقاع الهندسى للصوت فى النص الشعرى أيضاً من خلال التماثل التكرارى للأصوات القصيرة والطويلة فقد بلغت الأصوات الحركية القصيرة (٧٤٦) صوتاً ، على حين بلغت الأصوات الحركية الطويلة (٢٠٤) صوتاً . كما هو موضح فى الجدول السابق . على أن الأصوات القصيرة تتمثل وظيفتها الدلالية إلى حد كبير فى وظيفة المقاطع القصيرة ، فالأصوات القصيرة - إلى جانب أن تماثلها يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية فهى - تقوم بوظيفة ربط الوحدات الصوتية مع بعضها البعض ، إذ بدون الحركات الصوتية لا يمكن حدوث تواصل بين الصوامت كما أنها تؤدى إلى حدوث الإيقاع السريع فى حالة سرعة الأداء الصوتى ،

وهذا بدوره يؤدي إلى طواعية النص للحالات الشعورية طواعية سريعة .
بينما الأصوات الحركية الطويلة تؤدي نفس وظيفة المقاطع المتوسطة
المفتوحة والطويلة من حيث التوافق مع حالات التطهير النفسى حيث تخرج
الذات كمية كبيرة من الهواء متتابعة دون حواجز صوتية أخرى تؤدي إلى
بتر المقطع - هذه الكمية تأتي متوافقة مع الحالات الشعورية للذات ، سواء
فى حالات التأوهات النفسية ، أو القهقهات الضاحكة .

وقصيدة السياب بها الكثير من الصور الشعرية التى تعبر عن هذه الحالات
الشعورية ، ولا سيما حالات الأسى والحزن فيقول على سبيل التمثيل :

«ويخترق الظلامُ

وصاح «يا جدى» أخى الثرثارُ

«أتمكث فى ظلام الجوسق المبتل نتظرُ؟

متى يتوقف المطرُ؟»

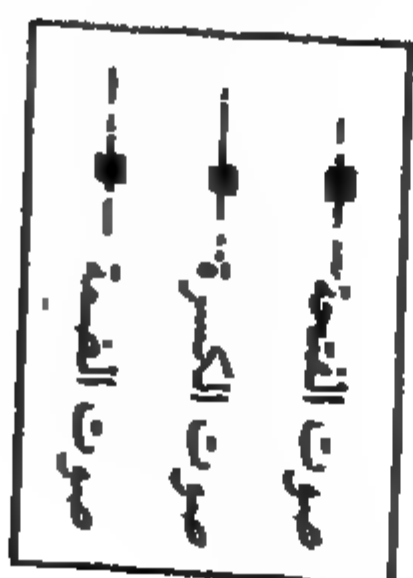
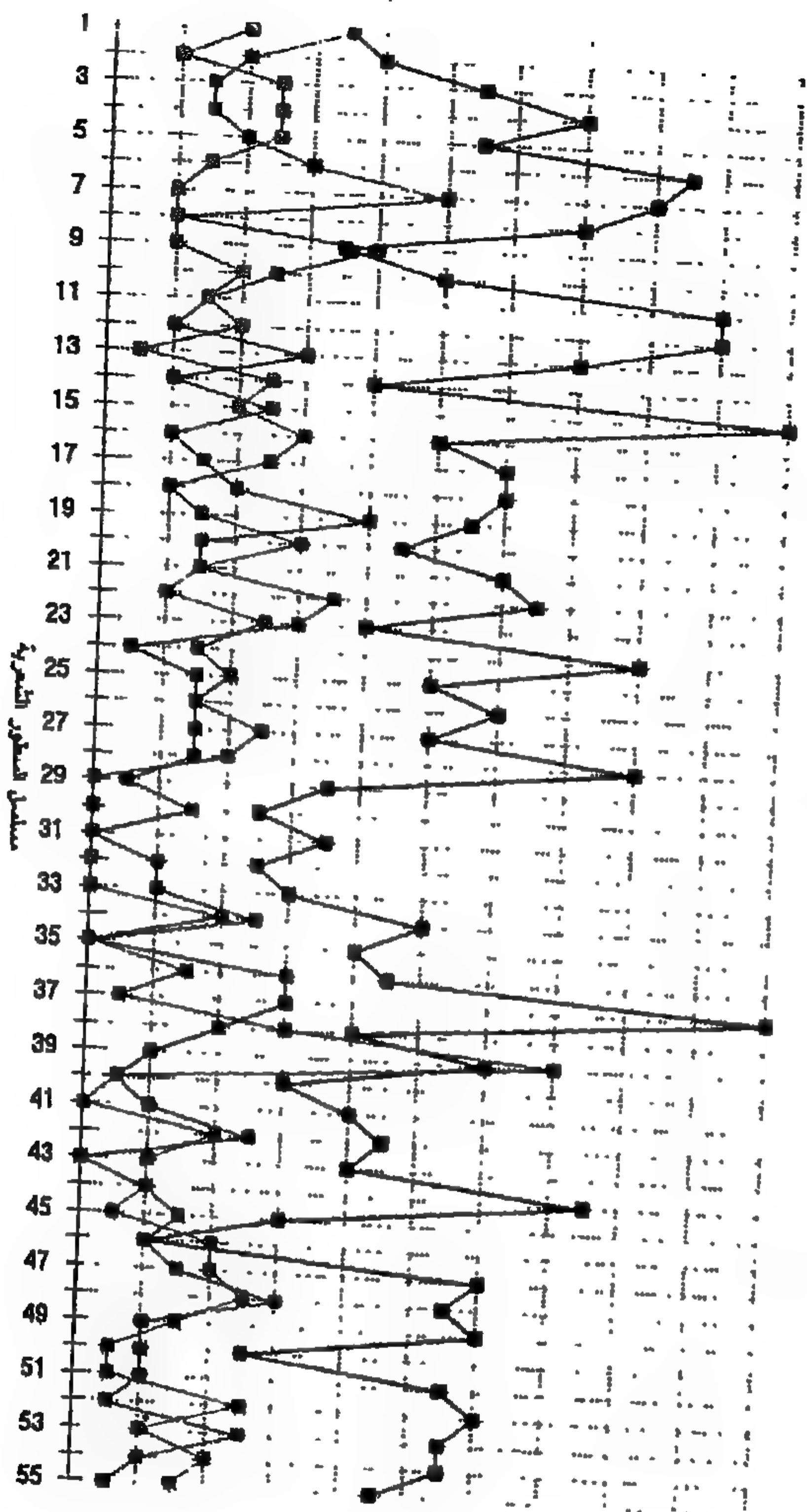
وهنا يلاحظ اعتماد كثير من الكلمات على المقاطع المتوسطة المفتوحة
والطويلة فى كلمات الظلام ، صاح ، جدى ، الثرثار ، ظلام . وهذه الألفاظ
تتوافق والتعبير عن حالات الحصار التى تشعر بها الذات حيث تتطلع إلى
الخلاص عن طريق الصياح والنداء والتمرد على الظلمة ورفض الانتظار
طوال الحياة تحت وقع المطر .

٧- كما يتضح التماثل الصوتى أيضاً من خلال الأصوات المتوسطة بين
التفخيم والترقيق فقد تكررت ثلاثاً وخمسين مرة ، وهذا التماثل يسهم
أيضاً فى التشكيل الإيقاعى للنص الشعرى .

٢ - ٢ - ب

وعند أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته «مسافر أبداً» تشكل
الحركات الصوتية أيضاً بعداً جوهرياً فى مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية
ويتضح ذلك فى الجدول رقم (١٠) .

شكل رقم (٢٥)
مسار الصوت الإيقاعي من خلال الحركات الصوتية في (شنائيل ابنه الجلي)



جدول رقم (١٠)

جدول تتابع الحركات الصوتية في النص الشعري في «مسافر أبدأ»

سلسلة النص الشعري	صوت الفتحة						صوت الكسرة						صوت الضمة						مجموع الأصوات الحركية	
	المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة		المفخمة		المتوسطة		المرققة			
	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق	ط	ق		
١	١								١								٤	١	١٩	
٢	١										١						٦		١٤	
٣																	١		٧	
٤											١	٣					٢		١٦	
٥	١										٤				١				٨	
٦											٢								٥	
٧											١						٢		١٠	
٨																	١		٧	
٩																			٧	
١٠											٣						٢		١٦	
١١											٢	٢					١		١٢	
١٢											٢	١							٩	
١٣											٣						٢		١٣	
١٤											١	٢							١١	
١٥																	٣		١٣	
١٦											٢	٤	١				٤		١١	
١٧											٦	١							٦	
١٨	١																٢		١٦	
١٩											١	٣					٣		١٣	
٢٠																	٤		٤	
٢١											١	٢							٩	
٢٢	١										٤	٢					٢		١٢	
٢٣											١	١					٢		١٥	
٢٤																	١		٤	
٢٥											٣	٣	١				١		١٥	
المجموع	٧	-	٣	٥	١٠٧	٢٨	٢	-	٢	-	٢	٤٦	١٩	-	١	١	٢٨	٤	٢٧٤	

عدد الأصوات الحركية القصيرة = ٢٠٧

عدد الأصوات الحركية الطويلة = ٦٧

ونستنتج من جدول متغيرات الحركات الصوتية رقم (١٠) وجدول المقاطع الصوتية رقم (٥) للقصيدة نفسها ما يلي :

١- إن هذا التحليل للأصوات الحركية يكشف عن نتيجة مهمة فحواها أن هناك توافقاً تاماً بين الأصوات الحركية والمقاطع الصوتية وهى ما أطلقنا عليها المعادلة «المقططحركية» .

فإذا رمزنا للأصوات الحركية القصيرة بالرمز (ص ح ق) والأصوات الطويلة بالرمز (ص ح ط) حيثئذ تكون المعادلة على النحو التالى :

عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (cvv) + ص ح ح ص (cvvc)

وبتطبيق هذه المعادلة على هذا النص الشعري ومن خلال مقارنة جدولى متغيرات المقاطع الصوتية ، ومتغيرات الحركات الصوتية تكون المعادلة على النحو التالى :

$$\text{ص ح ق} = \text{ص ح} + \text{ص ح ص} \\ 207 = 110 + 97$$

$$\text{ص ح ط} = \text{ص ح ح} + \text{ص ح ح ص} \\ 67 = 63 + 4$$

ومن ثم نستطيع القول إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة ، يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة فى النص من حيث وظيفة الترابط الصوتى للنص والتقطيع وعدم الاستمرار والتعبير عن الحالات الشعورية للذات ولا سيما الآهات الحبيسة فى النفس الإنسانية ،

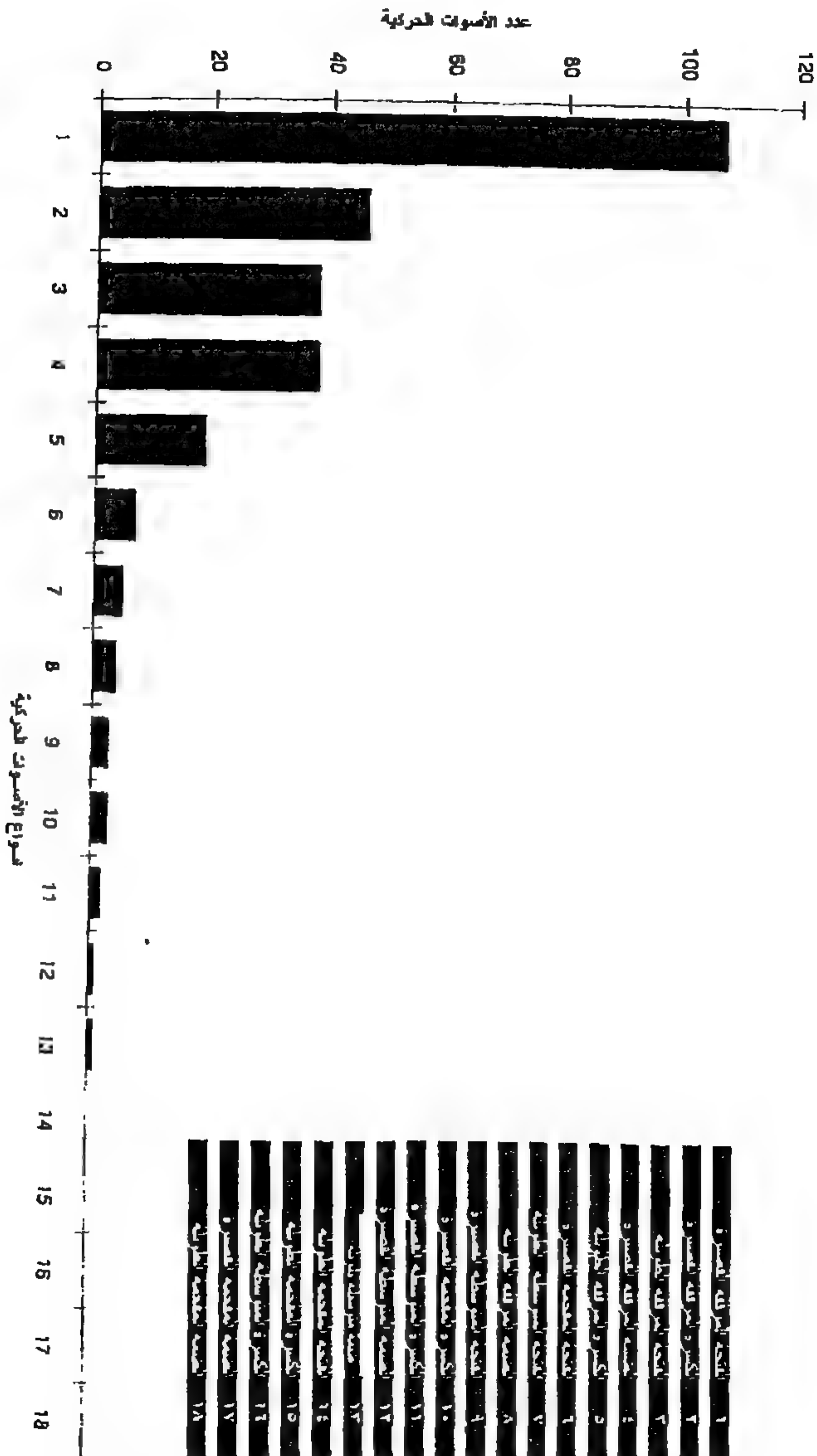
وما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الصوتية الطويلة من حيث التعبير عن التطهير النفسى .

٢- على مستوى أصوات الحركات الصوتية الأساسية (الفتحة ، الكسرة، الضمة) نجد أن صوت الفتحة بشتى أنماطه ومتغيراته له موضع الصدارة فى النص ، يليه صوت الكسرة ثم صوت الضمة ، كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٦).

وقد يرجع ذلك فيما نظن إلى طبيعة التراكيب اللغوية فى النص ، وطبيعة السياق اللغوى الذى ارتضاه الشاعر لنفسه فى صياغته للنص الشعرى . وطبيعة هذا التركيب قد قام على الجملة الفعلية فى معظم السطور الشعرية ، الشيء الذى استتبع فى كثير من السطور وجود مفعول به، ومعطوفات عليه أو صفات له ، أى كثرة التوابع المنصوبة عامة فى النص ، أدى هذا إلى زيادة صوت الفتحة القصيرة عما عداها من أصوات أخرى ، إلى جانب اليسر والسهولة فى نطق صوت الفتحة.

يضاف إلى ذلك أن الفتحة الطويلة تعد فى مقدمة الحركات الصوتية الطويلة الأخرى ، فقد جاءت الحركة الطويلة فى الصدارة تلتها حركة الكسرة الطويلة ثم حركة الضمة الطويلة . وهذا يؤكد شيوع صوت الحركة الصوتية للفتحة عما عداها من أصوات أخرى ، سواء كانت هذه الحركة قصيرة أو طويلة ، وهذه الحركة الطويلة تؤدى نفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التعبير عن الحالات الشعورية عن طريق التطهير النفسى ودينامية الأداء الصوتى . ولعلنا لا نبالغ حين القول ؛ إن الفتحة القصيرة تؤدى - إلى حد كبير - نفس وظيفة المقطع القصير المفتوح ، ولكن إذا جاء بعدها صوت ساكن ليس من جنسها حيثئذ تقوم بوظيفة المقطع المتوسط المغلق من حيث التعبير عن حالات التقطع وعدم الاستمرار والكبت

شكل رقم (٢٦) مستويات الحركات الصوتية في (مسافر أبدا)



مستويات الحركات الصوتية في مسافر أبدا

النفسي للمشاعر والأحاسيس ، والتوقف والسكونية وعدم الدينامية في الأداء الصوتي . بينما تقوم الفتحة الطويلة في النص بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح .

٣- وقد جاء صوت حركة الكسرة في المرتبة الثانية ، ويرجع ذلك أيضاً لطبيعة التراكيب اللغوية في النص ، حيث كثرت أدوات الجر والمضاف إليه والتوابع المجرورة في النص . وقد يؤدي صوت الكسرة القصيرة أو الطويلة إلى انسيابية في الأداء الصوتي ، حتى يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية للشاعر . ولا سيما أن صوت الكسرة الطويلة تقوم بوظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التطهير والتنفيس عن الذات ولكن الكسرة القصيرة إذا جاء بعدها صوت ساكن ليس من جنسها - مثل صوت التنوين بالكسر مثلاً - حينئذ تقوم بوظيفة الصوت المتوسط المغلق . كما في كلمتي «الكلمة أو لضحكة» أي يتسم الأداء الصوتي بالتقطع وعدم الاستمرار وسكونية الأداء ، والكبت النفسي .

٤- أما صوت الضمة بشتى أنماطها فقد جاء في المرتبة الثالثة ، ويرجع ذلك لطبيعة التراكيب اللغوية في النص الشعري ، حيث بدأت معظم أبنية الجملة بالصيغ الفعلية المرفوعة وجاء الفاعل في معظم القصيدة مستتراً ، لذلك لم تبرز حركة صوت الضمة كما برزت الفتحة لوجود المفعول به الظاهر في كل القصيدة ويرجع ذلك إلى استخدام الشاعر ضمير المتكلم في السياق ، وهذا الضمير يعود على الشاعر نفسه ، لذلك لم تكن هناك ضرورة فنية للتصريح بالفاعل أو ذكره في الجمل الشعرية . يضاف إلى ذلك ميل الذات للانزواء والاختفاء ، لأنها ذات مطاردة لا تستطيع البقاء نتيجة انقلاب المعايير السياسية والاجتماعية في الواقع المعيش . لذلك لم يجد الشاعر ضرورة لمحاولة تأكيد ظهور الذات عن طريق الفاعل الظاهر . أما صوت الضمة الطويلة فقد جاء ضئيلاً ، وهو على المستوى الدلالي

يقوم بنفس وظيفة المقطع المتوسط المفتوح من حيث التطهير النفسى أو التنفيس عن الذات .

على أن الملاحظ أن أصوات الحركات «الفتحة ، الكسرة ، الضمة» تقوم بوظيفة المقطع المتوسط المفتوح إذا كانت الحركات طويلة، أى جاء بعدها صوت ساكن من جنسها . وتقوم بوظيفة المقطع المتوسط المغلق إذا جاء بعدها صوت ساكن ليس من جنسها.

وهذا يؤكد العلاقة الفعالة والحميمة بين الحركات و المقاطع الصوتية . فالنص الشعري نسيج متلاحم ومتآلف ومتداخل الأبنية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية .

٥- إن الأصوات المرققة طغت إلى حد كبير على الأصوات المفخمة فى كل الحركات الصوتية، فلم تتكرر الأصوات المفخمة القصيرة إلا عشر مرات ، والأصوات المفخمة الطويلة لم ترد مطلقاً طوال القصيدة . على حين أن الأصوات المرققة تكررت (٢٥٥) مرة منها (١٩٥) صوتاً مرققاً قصيراً ، (٦٠) صوتاً مرققاً طويلاً . أى أن نسبة الأصوات المفخمة إلى المرققة حوالى (١ : ٢٥,٥) وهى نسبة توضح إلى أى مدى طغت الأصوات المرققة على المفخمة .

وقد يرجع هذا التفاوت الكبير بينهما إلى استخدام الشاعر التعبيرات الصوتية المرققة والبعيدة عن الفخر والحماس والبطولات الوهمية والشعارات اللفظية الجوفاء . أى أن التعبيرات والألفاظ التى استخدمها الشاعر تتوافق مع حالات الانكسار والضياع والرحيل التى تشعر بها الذات المطاردة ، ومن ثم تأتى الأصوات المرققة لتساير حالات العجز والأسى : ويتضح ذلك عند سماعنا للأصوات الشعرية فى النص التى يقول فيها الشاعر على سبيل التمثيل :

«ادفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها

لضحكة أطلقها
أو ابتسامة
أسافر الليلة فجأة
ولا أرجو السلامة»

فيتضح في هذا النص خلوه من الأصوات الحركية المفخمة إلا من صوت الضاد في كلمة «الضحكة» ، في حين أن الأصوات الأخرى جاءت جميعها مرققة ماعدا صوت القاف في كلمتي : «أقولها» ، «أطلقها» جاء متوسطاً بين التفخيم والترقيق . وهذه الأصوات المرققة الطاغية على بنى النص جاءت تعبيراً عن حالات الرحيل القهري للذات ، نتيجة مواقفه الثابتة التي لا تتغير بتغير المعايير السياسية ، فالشاعر موقف وكلمة ، وفي سبيلهما يتحمل الشاعر كل الصعاب ، حتى لو أدى به ذلك إلى الرحيل والسفر اللامتناهى . فالذات في حالات الانكسار لا تلجأ إلى التفخيم والتعظيم ، بل تتسم تعبيراتها بالأسى ومن ثم تأتي الألفاظ الصوتية معبرة عن هذه الحالة ، والأصوات المرققة والمتوسطة هي أكثر الأصوات تعبيراً عن هذه الحالة . حتى أن اللفظ المفخم الذي ورد في النص واقترن بكلمة «ضحكة» ، يأتي مناقضاً لحالات الانكسار ، وسرعان ما يتحول عنها الشاعر إلى استخدام لفظ «الابتسامة» ، بل إن الابتسامة أيضاً لا تستمر ولكنها تنزوي بفعل السفر والرحيل الذي لجأت إليه الذات هروباً من اهتراء معايير الواقع الحياتي المعيش .

وهكذا في بقية النص نجد الأصوات الحركية المفخمة وهي الحركات الصوتية المقترنة بالصاد والضاد والطاء والظاء ، إما أن تكون ساكنة وحينئذ لا يكون لها دور في الأصوات الحركية ، أو متحركة وحينئذ تكون ضئيلة لا تتناسب مع كم الأصوات المرققة الشائعة في النص .

٦- إن طغيان الأصوات الحركية القصيرة على الطويلة بنسبة ٧٥ ٪ من

الأصوات الحركية الكلية فى النص . إنما يعبر عن الدور البارز الذى تسهم به الحركات القصيرة فى فهم معانى النص واستنباط أبعاده الدلالية . فهى التى تتحكم فى مسار السياق الصوتى والصرفى والتركيبى والدلالى فى النص . إذ إن تغيير صوت منها قد يؤدى إلى تحويل مسار المعنى .

٧- إن التماثل الصوتى بين هذه الحركات يسهم فى تشكيل الإيقاع ، فقد تكرر صوت الفتحة المرققة القصيرة (١٠٧) مرة ، والكسرة المرققة القصيرة (٤٦) مرة والفتحة المرققة الطويلة (٣٨) مرة ، والضمة المرققة القصيرة (٣٨) مرة ، والكسرة المرققة الطويلة (١٩) مرة ، والفتحة المفخمة القصيرة (٧) مرات ، والفتحة المتوسطة الطويلة خمس مرات ، والضمة المرققة الطويلة أربع مرات ، والفتحة المتوسطة القصيرة ثلاث مرات ، والكسرة المفخمة القصيرة ثلاث مرات ، والكسرة المتوسطة القصيرة مرتين ، والضمة المتوسطة الطويلة مرة واحدة ، والتماثل الصوتى لهذه الأصوات يحدث إيقاعاً صوتياً فى النص الشعري .

على حين أن أصوات الفتحة المفخمة الطويلة ، والكسرة المفخمة الطويلة ، والكسرة المتوسطة الطويلة ، والضمة القصيرة ، والضمة المفخمة الطويلة انعدم وجودها فى أصوات النص . ويرجع ذلك للأسباب التى ذكرناها والتى تدور حول عدم وجود ضرورة فنية وموضوعية للأصوات المفخمة والطويلة .

ونستطيع القول : إن التماثل الصوتى للفتحة بشتى أنماطها والتى تكررت (١٦٠) مرة ، وكذلك التماثل الصوتى للكسرة بشتى أنماطها والتى تكررت (٦٠) مرة ، والتماثل الصوتى للضمة بشتى أنماطها والتى تكررت (٤٤) مرة . كل ذلك يساعد فى تشكيل الإيقاع الصوتى فى النص على اعتبار أن التماثل الصوتى هو من أهم مقومات التشكيل الإيقاعى للنص ، وعلى ضوءه تتحدد الهندسة الصوتية . فإذا كان التماثل متساوياً بين الوحدات

الصوتية المتباينة فى البيت الشعرى الواحد حيثُذ يسير الإيقاع فى خط مستقيم . وإذا كان التماثل غير متساو بين الوحدات الصوتية المتباينة فى البيت الواحد حيثُذ يسير الإيقاع فى خط متعرج أو غير مستقيم «مُنْحَن» ولما كان التماثل الصوتى للحركات الصوتية - الفتحة ، الكسرة ، الضمة - غير متساو فى عدد الحركات ، أو فى قصرها وطولها . لذلك سار الإيقاع فى خط متعرج أو غير مستقيم «منحن» كما هو موضح فى الشكل البيانى رقم (٢٧). ومن خلال الشكل البيانى لمسار الإيقاع الصوتى الهندسى للحركات الصوتية الأساسية يتضح لنا أن الإيقاع الموسيقى الهندسى للنص الشعرى لا يسير فى خط مستقيم لكنه يتموج ويتعرج وفق الكميات الصوتية لكل حركة من هذه الحركات . ولما كانت الحركة الصوتية للفتحة من أكثر الحركات شيوعاً فى النص لذلك جاءت طبقتها الصوتية فى أعلى الحركات الصوتية فى الشكل البيانى ، ثم تلتها الحركة الصوتية للكسرة فجاءت طبقتها الصوتية أسفل طبقة الفتحة ، وأخيراً جاءت الضمة فى أسفل الطبقات الصوتية للنص لأنها كانت أقل الحركات الصوتية بروزاً فى القصيدة الشعرية .

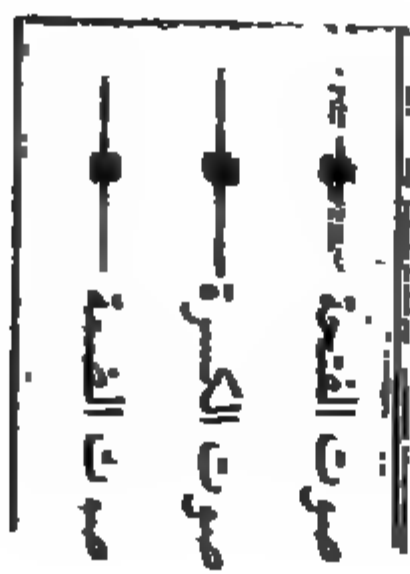
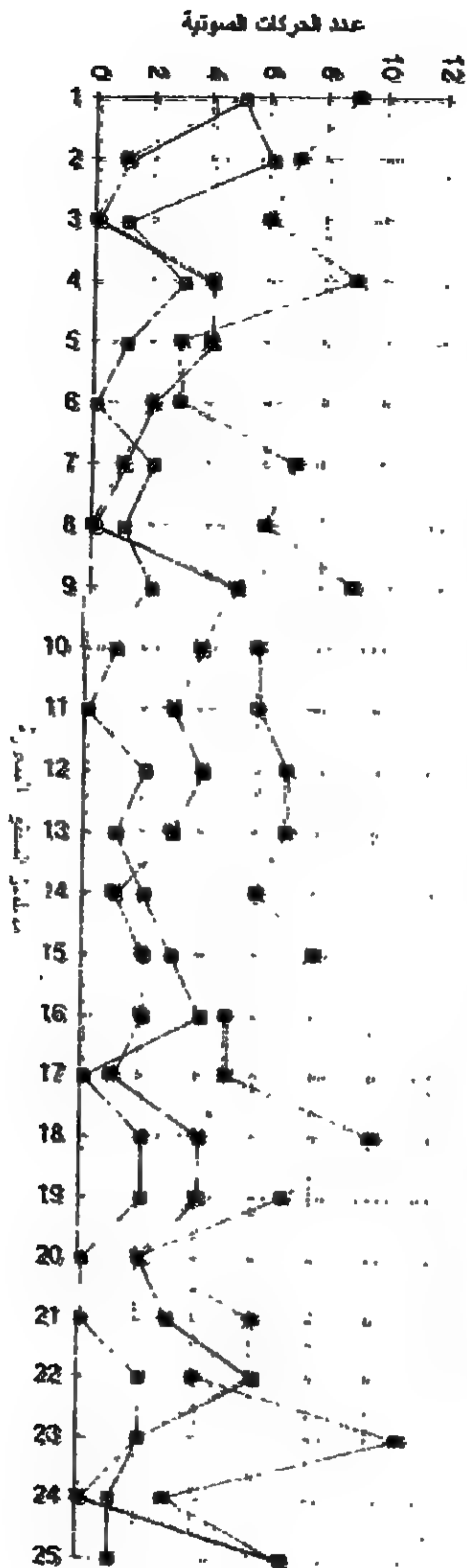
وهذا التابع الطبقي الصوتى للحركات الصوتية ، والمرتب من أعلى إلى أسفل طوال النص إنما يعد مقوماً جوهرياً من مقومات تشكيل الهندسة الإيقاعية فى النص .

أما كون كل حركة صوتية منها تسير فى خط متعرج «منحن» فيرجع ذلك إلى عدم تساوى عدد الحركات الصوتية فى كل سطر من سطور النص الشعرى ، وهذا أمر بديهى لأن السطور الشعرية فى هذه القصيدة لاتسير وفق منظومة هندسية منتظمة على مستوى الشكل ، فالشكل هنا يسير وفق الدفقات الشعورية ولا يسير وفق عدد معين من التفعيلات فى كل سطر كما فى القصيدة الكلاسيكية .

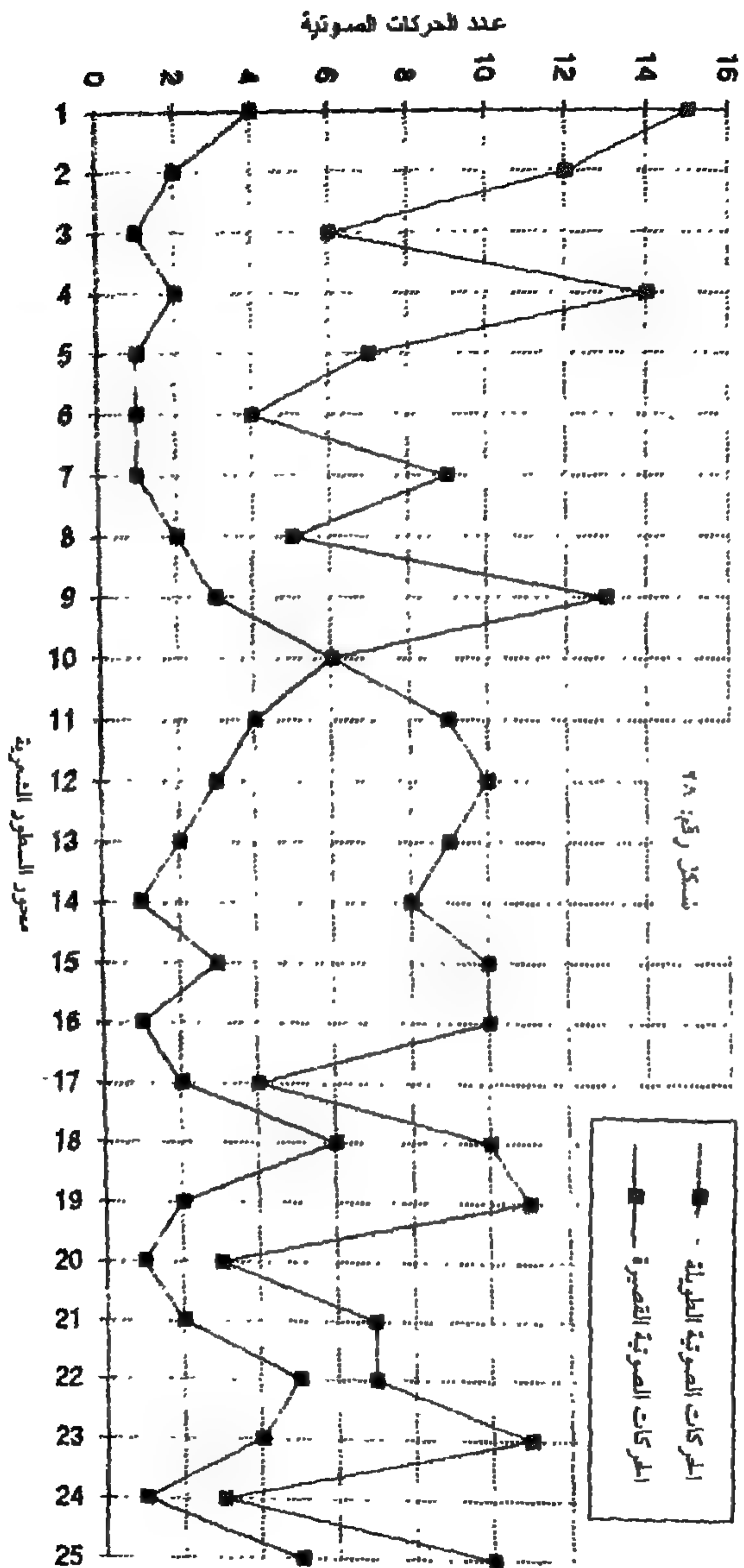
ولذلك يتشكل الإيقاع من خلال أمرين ؛ الأول : التماثل الصوتى لكل حركة من هذه الحركات طوال النص بحيث تتكرر عشرات المرات فى النص بكميات متساوية فعلى سبيل المثال نجد حركة صوت الفتحة القصيرة يتكرر فى النص (١٢٧) مرة وكل حركة منها متماثلة مع الأخرى وهذا التماثل بين هذه الحركات يسهم فى تشكيل الإيقاع - على أساس أن النص كله وحدة صوتية متكاملة - ، والثانى : الترتيب المنظم إلى حد كبير بين طبقات الصوت الحركية فقد جاءت كما ذكرنا أصوات الفتحة والكسرة والضمة متتابعة على المستوى النصى وليس على مستوى الكلمة أوالسطر كما هو موضح فى الشكل رقم (٢٧) .

كما يتشكل الإيقاع الهندسى الصوتى للنص الشعرى أيضاً من خلال طول الحركة الصوتية وقصرها . فتأتى الحركات الصوتية القصيرة فى المقدمة تتبعها الحركات الطويلة ، والتماثل الصوتى بين كل نوع منها يسهم فى التشكيل الإيقاعى ، ويتضح مسار الإيقاع الصوتى الهندسى لطول الحركات الصوتية وقصرها فى الشكل البيانى رقم (٢٨) . ويتضح من هذا الشكل الهندسة الإيقاعية الصوتية فى قصيدة «مسافر أبدأ» وذلك من خلال الترتيب التعاقبى بين الحركات الصوتية القصيرة التى جاءت فى المقدمة ثم أعقبها الحركات الصوتية الطويلة . ويتضح دورها الدلالى من خلال الوظيفة الدلالية للمقاطع القصيرة والطويلة كما سبق توضيحه .

شكل رقم (٢٧)
مسار الإيقاع الصوتي الهندسي من خلال الحركات الصوتية الأساسية في (مسافر أبدا)



مسار الحركات الصوتية الطويلة والقصيرة في : مسكن أيسد



(٣)

الهندسة الصوتية الوصفية

٣-١- هندسة الجهر والهمس .

٣-٢- هندسة التنغيم الصوتي .

الهندسة الوصفية الصوتية

يعنى بالهندسة الوصفية الصوتية ، الصفات الصوتية المتماثلة التى تحدث إيقاعاً صوتياً ثابتاً أو متغيراً فى النص الأدبى . ومن هذه الصفات الصوتية الجهر Sonant والهمس Surd والنبر Stress ، والتنغيم Intonation والانفجار Occlusives أو Plosives أو Stops والرخاوة ، والتماثل الصوتى Similarity in sound لهذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض يحدث هندسة صوتية إيقاعية ونقف عند بعض هذه الأنماط الصوتية لتوضيح كيفية إسهامها فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى .

وبرغم إدراكنا أن بعض هذه الصفات الصوتية ولاسيما النبر والتنغيم تختلف من بيئة لأخرى ومن مجتمع لآخر ومن شخص لآخر فى بيئة واحدة، بل من نص لآخر عند شخص واحد . إلا أن ذلك لا ينفى تأثير هذه المعطيات الصوتية فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى . ويدور هذا المحور فى جانبين الأول : هندسة الجهر والهمس ، والثانى : هندسة التنغيم الصوتى .

٣- ١ : الهندسة الصوتية للجهر والهمس :

لا تقف الهندسة الصوتية للنص عند تماثل المقاطع أو الحركات الصوتية لكنها تمتد أيضاً لتشمل التماثل الصوتى الوصفى للأصوات المجهورة والمهموسة، وتكاد الدراسات اللغوية تجمع على أن الأصوات المهموسة هى: (س-ك-ت-ف-ح-ث-ه-ش-خ-ص-ط-ق)، والمجهورة هى: (ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ظ-ع-غ-ل-م-ن-ي-و) .

وتجدر الإشارة فى هذا الصدد إلى أننا فى كل جداول الجهر والهمس اقتصرنا على الأصوات الصامتة المجهورة والمهموسة فقط واستثنينا منها صوت الهمزة لأنه صوت لا بالمجهور ولا بالمهموس - على حد رأى معظم علماء اللغة - كما أن صوتى الواو والياء لا نعتى بهما إذا كانا صوتى علة ،

لكننا نعنى بهما إذا كانا أنصاف علل أو أنصاف حركات كما فى كلمتى (ولد ، بيت) . ويرجع ذلك إلى أن أصوات العلل هى امتداد صوتى للحركات الصوتية السابقة عليها ، وليست أصوات أصيلة فى بنية الكلمة ، وقد سبق العناية بها فى محورى المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ونقف عند نصوص البردوني والسياب وحجازى لتوضيح الهندسة الصوتية للجهر والهمس فى نصوص الشعر العمودى والحر .

ففى قصيدة عبد الله البردوني (وما يزال إلا أنا وبلادى) يتضح الجهر والهمس فيها من خلال الجدول رقم (١١) (وما يزال إلا أنا وبلادى) جدول (١١)

جدول تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة فى (وما يزال إلا أنا وبلادى)

س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٤	١١	٩	٢٢	١٠
٢	١٤	١١	١٠	١٧	١٠
٣	١٢	١٤	١١	٢٣	٨
٤	١٦	١٠	١٢	٢٢	٨
٥	١٩	٨	١٣	٢١	٨
٦	٢١	٦	١٤	١٢	١٢
٧	١٦	٦	١٥	٢٥	١
٨	٢٠	٨	١٦	١٧	٨
المجموع			٢٩١	١٣٩	

س = سطر شعري
ج = صوت مجهور
هـ = صوت مهموس

نسبة الأصوات المجهورة إلى الأصوات الكلية = ٦٧, ٧ / تقريباً

نسبة الأصوات المهموسة إلى الأصوات الكلية = ٣٢, ٣ / تقريباً

نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة = (٢ : ١) تقريباً

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا مدى زيادة الأصوات الصامتة المجهورة

على المهموسة بنسبة (٢٩١ : ١٣٩) أو (٢ : ١) تقريباً أى أن نسبة الأصوات المجهورة بلغت ٦٧,٧ ٪ من الأصوات الكلية ، بينما بلغت نسبة الأصوات المهموسة ٣٢,٣ ٪ ، وهى نسبة توضح مدى اعتماد النص على الأصوات المجهورة كما أنها توضح أيضاً تقارب هذه النسبة مع نسبة الأصوات المجهورة ، والمهموسة فى كثير من القصائد الشعرية العمودية والتفعيلية .

ولعل زيادة الأصوات المجهورة فى النص يتوافق مع الصوت العالى للذات تحاول أن تجهر بصوتها معبرة عن قيود الحصار والضيق ونهب ثروات البلاد ، ولذلك يكثر فى النص استخدام أدوات النداء ليعبر عن هذه الصرخات المدوية فى الآفاق دون جدوى، فيقول : «يا بلادى التى يقولون عنها»، «يا بلادى هذى الربا والسواقي»، ويقول أيضاً فى أحد أبياته الشعرية:

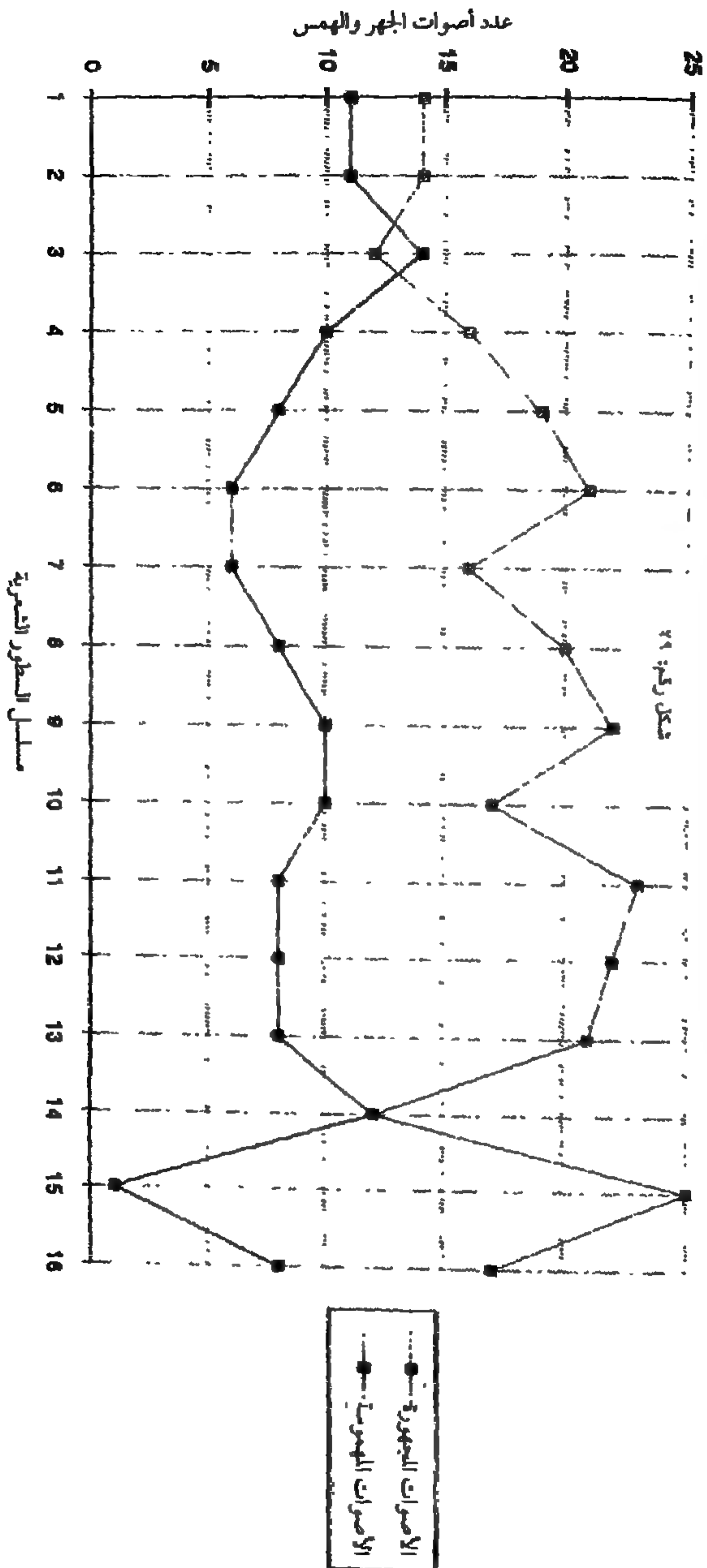
يا ندى ، يا حنان أم الدوالى ... ويرضى يجيب من لا أنادى

وإذا نظرنا إلى هذا البيت - على سبيل المثال - نجد أنه أكثر الأبيات استخداماً للأصوات المجهورة فقد بلغت نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة فيه (٢٥ : ١) كما أنه يعد أكثر الأبيات الشعرية استخداماً لأدوات النداء ، مما يؤكد توافق هذه الأصوات مع الصيحات العالية للذات عندما تحاول التعبير عن ذاتها .

يضاف إلى ذلك أن التماثل التكرارى الصوتى للهمس والجهر يسهم فى التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى ، فقد تكررت الأصوات المجهورة (٢٩١) مرة والمهموسة (١٣٩) مرة .

غير أن غلبة أصوات الجهر على الهمس لا تجعل المسار الإيقاعى يسير فى خط منتظم لكنه يسير فى خط متعرج ، فى حين أن التابع المنتظم لهما طوال القصيدة يؤدى إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى ، حيث يأتى الصوت المجهور فى قمة المسار الصوتى يتبعه الصوت المهموس طوال النص الشعرى . ويتماسان فى نقطتين فقط الأولى فى السطر الثالث ، والثانية فى السطر الخامس عشر . ويتضح هذا فى مسار الهندسة الصوتية للنص فى الشكل البيانى رقم (٢٩) .

شكل بياني رقم (٢٩)
مسار الهندسة الصوتية الإيقاعية للجهر والهيس في (ما يزال أنا وبلادي)



وتتضح الهندسة الوصفية الصوتية للجهر والهمس أيضاً في قصيدة
«شاشيل ابنة الجلبى» في الجدول التالى :

جدول رقم (١٢)

جدول تتابع الأصوات للجهرة والمهموسة في (شاشيل ابنة الجلبى)

س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٦	٨	١٥	٢٢	١١	٢٩	٧	٢	٤٣	٦	٦
٢	١١	٦	١٦	١٥	١٣	٣٠	١٠	١	٤٤	٩	١٣
٣	١٧	٩	١٧	١٣	١١	٣١	٥	٣	٤٥	٣	٩
٤	١٨	١١	١٨	١١	١١	٣٢	٨	٢	٤٦	٦	٤
٥	١٨	٨	١٩	٢٢	٦	٣٣	٨	٢	٤٧	١٠	١١
٦	٢٩	٩	٢٠	١٦	٦	٣٤	١٤	١١	٤٨	١٠	١٦
٧	٢١	١١	٢١	١٧	٨	٣٥	٤	٥	٤٩	٩	١٦
٨	١٧	٥	٢٢	١٩	١٠	٣٦	١٧	٦	٥٠	٥	٣
٩	١٣	٩	٢٣	١٢	١٠	٣٧	١٦	١٥	٥١	٦	١٣
١٠	١٥	٨	٢٤	١٢	١٠	٣٨	١٧	٥	٥٢	١١	١٢
١١	١٧	١٢	٢٥	١٦	٦	٣٩	٢٠	١٦	٥٣	٦	١٧
١٢	٢٠	١٠	٢٦	١٦	٦	٤٠	٧	٣	٥٤	٦	١١
١٣	١٩	٩	٢٧	١٧	٥	٤١	٧	٦	٥٥	٢	١٥
١٤	١٤	٦	٢٨	١٧	١٢	٤٢	١٦	٧			
م	٢٤٥	١٢١	م	٢٢٥	١٢٥	م	١٥٦	٨٤	م	١٤٦	٨٩

س = سطر شعري

ج = صوت مجهور

هـ = صوت مهموس

ج = ٧٧٢ ٦٤,٨٢ %

هـ = ٤١٩ ٣٥,١٨ %

نسبة ج إلى هـ : (٢ : ١) تقريباً

ومن خلال الأشكال الطيفية السابقة أرقام (٤، ٥، ٦، ٧) يتضح لنا أن الأصوات المهموسة مساحة بيضاء لا يوجد فيها خطوط طولية سوداء . لأن الخطوط السوداء تعبر عن اهتزاز الأحبال الصوتية أثناء النطق بها والمهموسة لا يوجد بها ذلك ، ولذلك يتضح فى هذه الأشكال الطيفية غلبة أصوات الجهر على الهمس .

ومن خلال الجدول رقم (١٢) أيضاً يتضح لنا مدى غلبة الأصوات الصامتة المجهورة على المهموسة بنسبة (٧٧٢ : ٤١٩) أو (٨، ١ : ١) ، ويرجع ذلك فيما نظن إلى اعتماد الشاعر على أصوات تتوافق مع ترمز الذات على الواقع الحاضر وتطلعها لمرحلة الطفولة البكر والمكان الأليف ، وهذه الأصوات تتوافق معها حالة الجهر والإفصاح والصياح وحالة الهمس والانخفاض وتوصيل المدلول بصوت منخفض لكنه مسموع ، ونقف عند بعض الأبيات التى زادت فيها الأصوات المجهورة على المهموسة زيادة واضحة يقول الشاعر :

«وقد غنى - صباحاً قبل ... فيم أعد ؟ طفلاً كنت أبتسم
للبللى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا - جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش ، و(أحمد) الناطور»

ومن خلال جدول الجهر والهمس فى النص ندرك أن الأصوات المجهورة بلغت (١٠٣) صوت والمهموسة (٤٤) صوتاً ، وإذا نظرنا إلى الأفعال الدالة على الأصوات العالية أدركنا إلى أى مدى طغت الأصوات المجهورة ومثال ذلك كلمات «غنى» ، «الهدار» ، «يضحك» ، «يغنى فى ظلال الجوسق» ، «غيثك يا إله» ، إن معانى النص توحى بحالات الاستحضار التى تستحضرها الذات من مراحل الطفولة ، عندما كانت

تغنى فى كل حين ؛ فى لحظات الصباح ، وفى ظلال القصر الصغير ، أو الحصن المحاط بأعواد القصب، والفلاحون يصيحون ويناجون الذات الإلهية طلباً للمدد والغيث ، بينما الأطفال يغنون ويمرحون فى ساحات اللعب ، يهرولون خلف الأرانب والفراشات فى مرح طفولى جميل .

فالنص يعتمد على أصوات الغناء والصياح والمناجاة واللعب ، وكلها أصوات تتوافق معها حالات الجهر من حيث الصوت والفعل ، وفى بعض الأبيات تقترب الأصوات المهموسة من المجهورة اقتراباً نسبياً ، وفيها نجد المعانى من الناحية الصوتية أقل علواً منها فى المجهورة فيقول :

«وَنَحْتِ النَّخْلَةَ حَيْثُ تَظَلُّ تَمْطَرُ كُلُّ مَا سَعَفَهُ

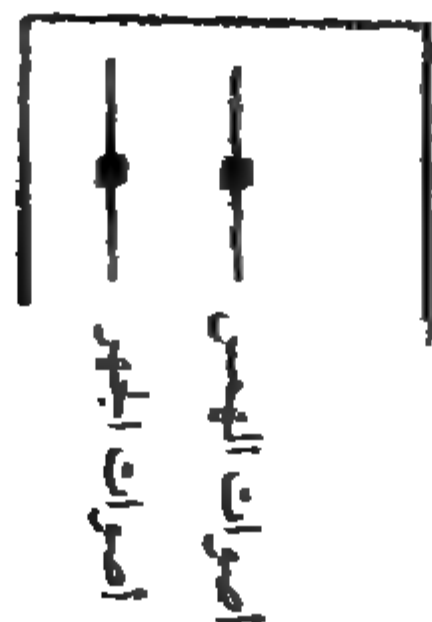
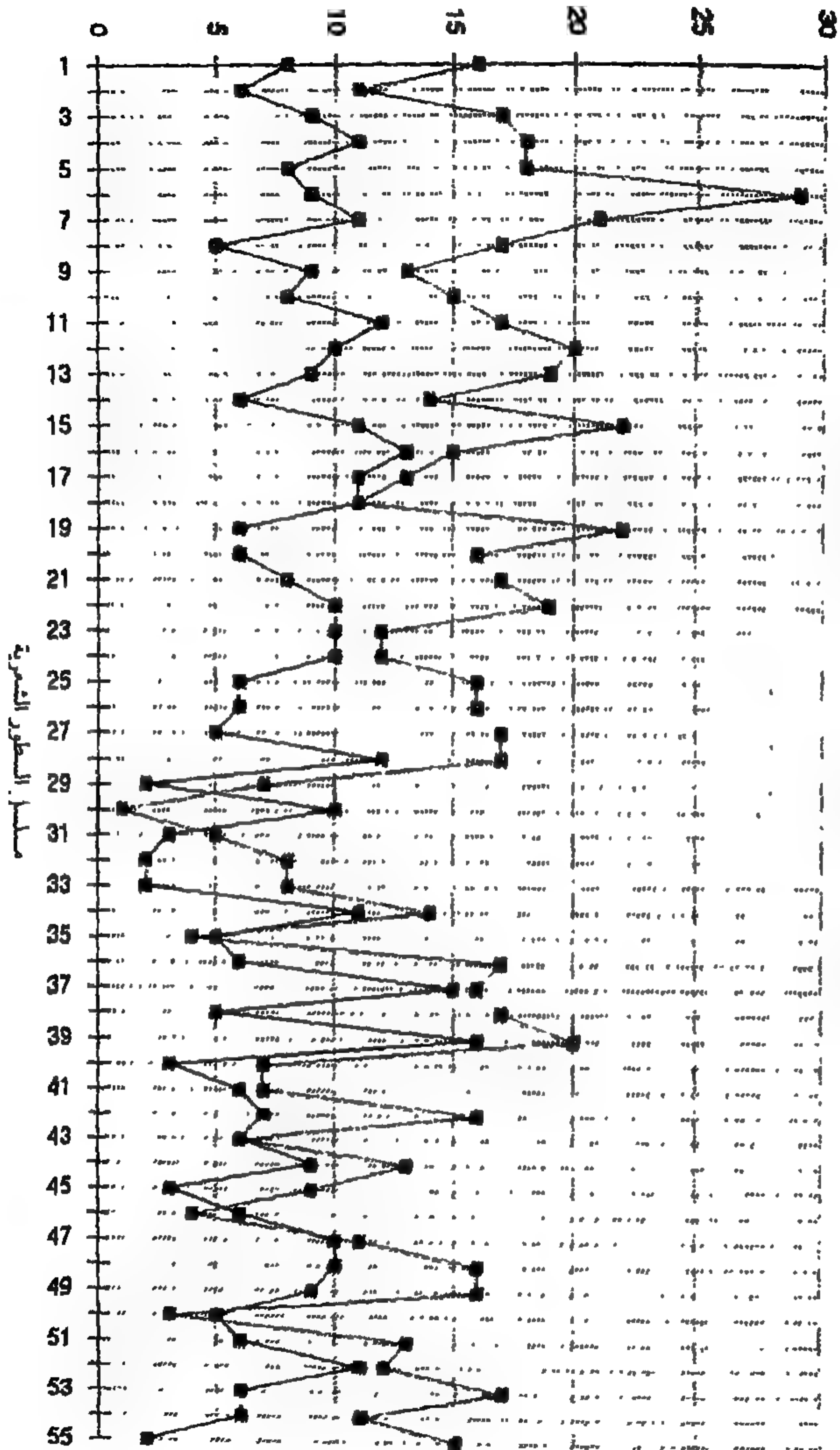
تَرَاقَصَتِ الْفَقَائِعُ وَهِيَ تُفَجِّرُ - إِنَّهُ الرُّطْبُ

تَسَاقُطُ فِي يَدِ الْعِذْرَاءِ وَهِيَ تَهْزُ فِي لَهْفَةٍ»

فالأصوات هنا تتمثل فى أصوات المطر المتساقط ويتساقط معه الرطب تحت النخيل ، فقد كانت الأصوات فى النص السابق أصواتاً إنسانية ، بينما فى هذا النص الأصوات طبيعية ، إنها أصوات الظواهر الكونية ، ونستطيع القول إن أصوات الجهر والهمس تشكل فى النص وفقاً لطبيعة السياق اللغوى من ناحية ، والموضوع المعبر عنه من ناحية أخرى ، غير أن الجهر والهمس لا يقف عند هذا الحد لكنه - يمتد ليسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعري . فقد تكررت أصوات الجهر (٧٧٢) مرة والهمس (٤١٩) مرة ، هذا التماثل التكرارى لطبيعة الصوت يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية .

ونستطيع من خلال الشكل البيانى رقم (٣٠) توضيح مسار الهندسة الإيقاعية الصوتية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» ، وذلك من خلال تتابع أصوات الجهر والهمس .

عدد أصوات الجهر والهمس



شكل رقم (٣٠)
تتابع الأصوات الجهرية والهمسية في (شفاثيل ابنه الجلبى)

وتتضح الهندسة الوصفية للجهر والهمس في قصيدة «مسافر أبداً»
 لأحمد عبد المعطى حجازى من خلال الأشكال الطيفية السابقة أرقام (٩،
 ١٠، ١١، ١٢، ١٣) حيث الأصوات الخالية من الخطوط السوداء هي
 أصوات مهموسة والتي بها خطوط طويلة سوداء هي أصوات مجهورة
 والتماثل بينها يسهم فى التشكيل الإيقاعى ، وتتضح هذه الصفات الوصفية
 للجهر والهمس فى القصيدة فى الجدول التالى :

جدول رقم (١٣)

جدول تتابع الجهر والهمس فى (مسافر أبداً)

س	ج	هـ	س	ج	هـ	س	ج	هـ
١	١٧	٦	١٠	٧	٧	١٩	١١	٦
٢	١٢	٦	١١	٥	٣	٢٠	٣	٢
٣	٣	٤	١٢	١٠	٥	٢١	٧	٢
٤	١١	٧	١٣	٦	٦	٢٢	٩	٥
٥	٤	٦	١٤	٧	٧	٢٣	١٥	٢
٦	٣	٢	١٥	١٢	٤	٢٤	٤	١
٧	٦	٥	١٦	١١	٢	٢٥	١٣	٥
٨	٦	٢	١٧	٦	١			
٩	١٢	١٠	١٨	٩	١١			

س = سطر شعري
 ج = صوت مجهور
 هـ = صوت مهموس

ج = ٢٠٩ صوتاً بنسبة ٦٤٪ هـ = ١١٧ صوتاً بنسبة ٣٦٪

ومن خلال الجدول السابق يتضح لنا مدى شيوع الأصوات الصامتة
 المجهورة فى النص الشعري وغلبتها على الأصوات المهموسة بنسبة
 (٨ : ١) وهى نسبة متطابقة مع نسبة قصيدة السياب ولعل هذا يرجع
 إلى الصوت العالى للذات التى تشعر بالحصار وتود الانطلاق وتخطيم
 القيود والحواجز دون أن توقفها العلامات والحدود والممرات ، لذلك يقول

الشاعر «أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة» ومن خلال الجدول ندرك أن الأصوات الصامتة المجهورة تكررت سبع عشرة مرة ، والمهموسة ست مرات وهذا فى السطور الشعرية أرقام (٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٥، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥) . حيث نجد زيادة الأصوات المجهورة على المهموسة ونجد أن الرؤية المطروحة من خلال هذه الأبيات تدور حول تمرد الذات على الواقع المهترئ ويعلن الشاعر فى صرامة ووضوح رفضه لهذا الواقع ورحيله لواقع آخر فيقول: «أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها» ، «ولا أرجو السلامة» ، «أعبر أرض المدن السماء بآدى الجهامة» ، «لكننى أبى الإقامة» .

على حين أن الرؤية المطروحة من خلال الأبيات التى تقاربت فيها أصوات الجهر والهمس أو زادت فيها المهموسة على المجهورة نجد أنها تقترن بالانكسار وخفوت التحدى كما فى الأبيات أرقام (٩، ١٠، ١١) حيث يقول:

«أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات

بما تبقى فى فؤادى من ثبات

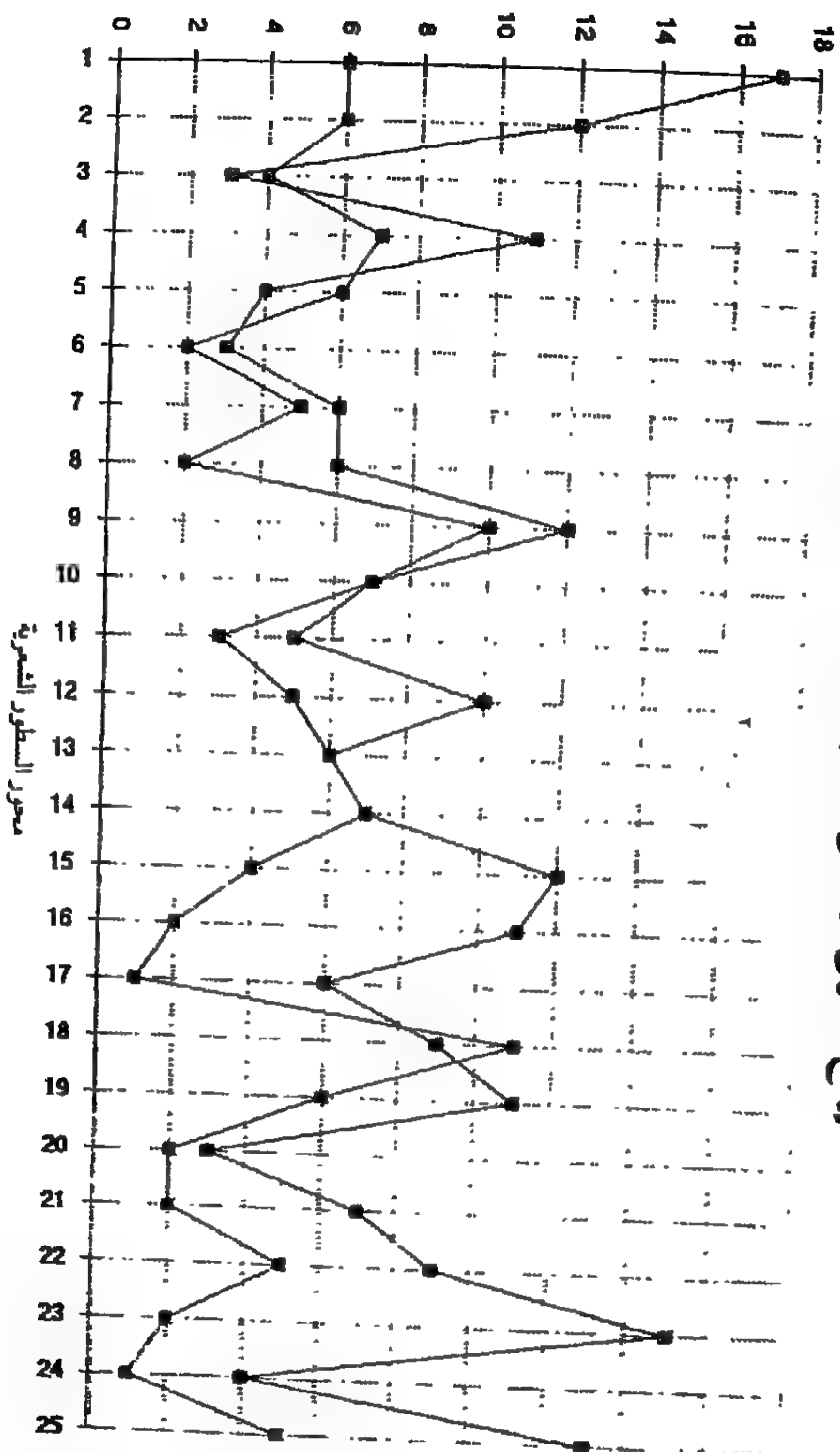
وفى خيالى من وسامة »

وقد يرجع هذا أيضاً إلى تباين المستوى الإيقاعى للنص ، حيث نجد الصوت الإيقاعى يكون عالياً حيناً ولاسيما فى أصوات الجهر ، ويكون خافتاً فى الحين الآخر ولاسيما فى الأصوات المهموسة .

غير أن الجهر والهمس لا تقف وظيفته عند هذا الحد لكنها تمتد لتسهم فى التشكيل الإيقاعى . فنجد أن تكرار أصوات صامتة مجهورة (٢٠٩) مرة، وأصوات صامتة مهموسة (١١٧) مرة يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص .

ولما كان التماثل بين الأصوات المجهورة والمهموسة غير متساو ، لذلك سار الصوت الإيقاعى فى خط غير مستقيم ، كما يتضح ذلك فى الشكل البيانى رقم (٣١) .

شكل بياني رقم (٣١)
الإيقاع الصوتي الهندسي للجهر والهس في (مسافر أبدا)



أصوات معروفة
أصوات معروفة
أصوات معروفة

كما يلاحظ فى هذا النص أن صوت الراء من أكثر الأصوات شيوعاً فى سطور القصيدة ولا سيما فى السطور الأولى منها . وهذا الصوت تكرارى حيث يتشكل من خلال تكرار ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً . وهذا بدوره يعبر عن سرعة الأداء الصوتى للنص عند النطق به . كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية للذات . فالشاعر يعبر عن الرحيل والسفر والانتقال من موضع لآخر فى حركة هروبية سريعة لأجل ذلك يستخدم الصيغ الفعلية الدالة على الحركية والسرعة مثل «أعبر» ، «أثير» ، «أكره» ، «أسافر» ، ويتكرر الفعل «أعبر» فى بداية معظم الفقرات الشعرية فى النص . وهذا الفعل بما يتضمنه من صوت الراء وفعل الحركة وتكراره إنما يعبر عن السرعة والدينامية والحركية الدائبة ، وسواء كانت حركية داخلية كالنفاعلات النفسية فى الوعى الداخلى للمبدع ، أو خارجية كتفاعلات الأنا الذاتية مع الأنا الجماعية . وتكرار هذا الصوت التكرارى بصورة متماثلة صوتياً إنما يسهم فى التشكيل الإيقاعى الهندسى للصوت .

٣-٢- هندسة التنغيم الصوتى :

يمثل التنغيم Intonation مستوى آخر من مستويات الهندسة الوصفية الصوتية ، ذلك أن التماثل الصوتى التنغيمى يحدث إيقاعاً صوتياً فى النص الشعرى ، ويعنى بالتنغيم حالات ارتفاع الصوت وانخفاضه فى النص بحيث يحدث هذا الارتفاع والانخفاض إيقاعاً معيناً فى النص الشعرى ، ويختلف هذا التنغيم من شخص لآخر وفق مستوى أدائه الصوتى للنص المنطوق ، وهو يعكس إما خاصية لهجية أو عادة نطقية للأفراد ، ولذلك يصعب تعميده فى نمط معين لأن «كل المحاولات التى قدمت حتى الآن لدراسة التنغيم فى اللغة العربية قامت على اختيار مستوى معين من النطق ، وعلى اختيار نغمات الصوت بالنسبة لفرد معين داخل هذا المستوى ، ولكن التنوع بين الأفراد فى هذه الناحية يحول بين الباحث وبين تعميم النتائج

وأكثر ما يستخدم فى اللغات الدلالة على المعانى الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب» . (٢٤)

وما يعنينا هنا هو التماثل الصوتى للتنغيم الذى يحدث إيقاعاً صوتياً هندسياً فى النص ، وأثر هذا الإيقاع على المعانى الدلالية للنص الشعرى . ونقف عند بعض النماذج التنغيمية للصوت فى القصائد - المشار إليها - لعبد الله البردونى ، وبدر شاكر السياب ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وذلك من خلال تحليل قصائدهم تحليلاً صوتياً معملياً .

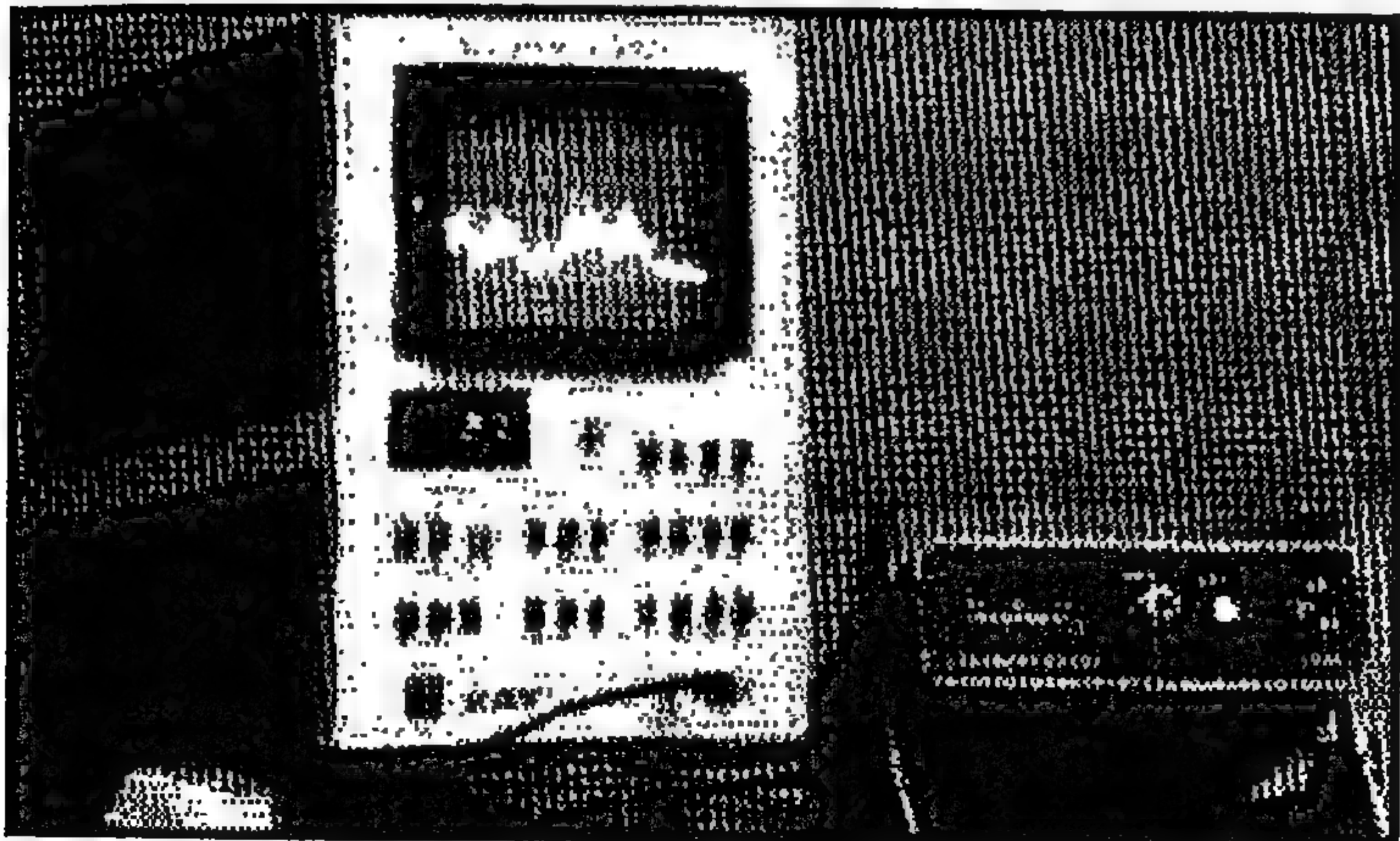
ففى قصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» لعبد الله البردونى نجد أن التنغيم يأتى متوافقاً مع التفعيلات العروضية بقول، على سبيل التمثيل، فى مطلع القصيدة:

تسلياتى كموجعاتى وزادى ... مثل جوعى وهجعتى كسهادى

ومن خلال استخدامنا لجهاز التنغيم الصوتى وهو جهاز - Visis Pitch Model 6087 DS الموضح فى الشكل رقم (٣٢) ، يتضح لنا التنغيم الصوتى المتماثل ، وذلك من خلال الشكلين الطيفيين رقمى (٣٣) ، (٣٤) .
شكل (٣٢)

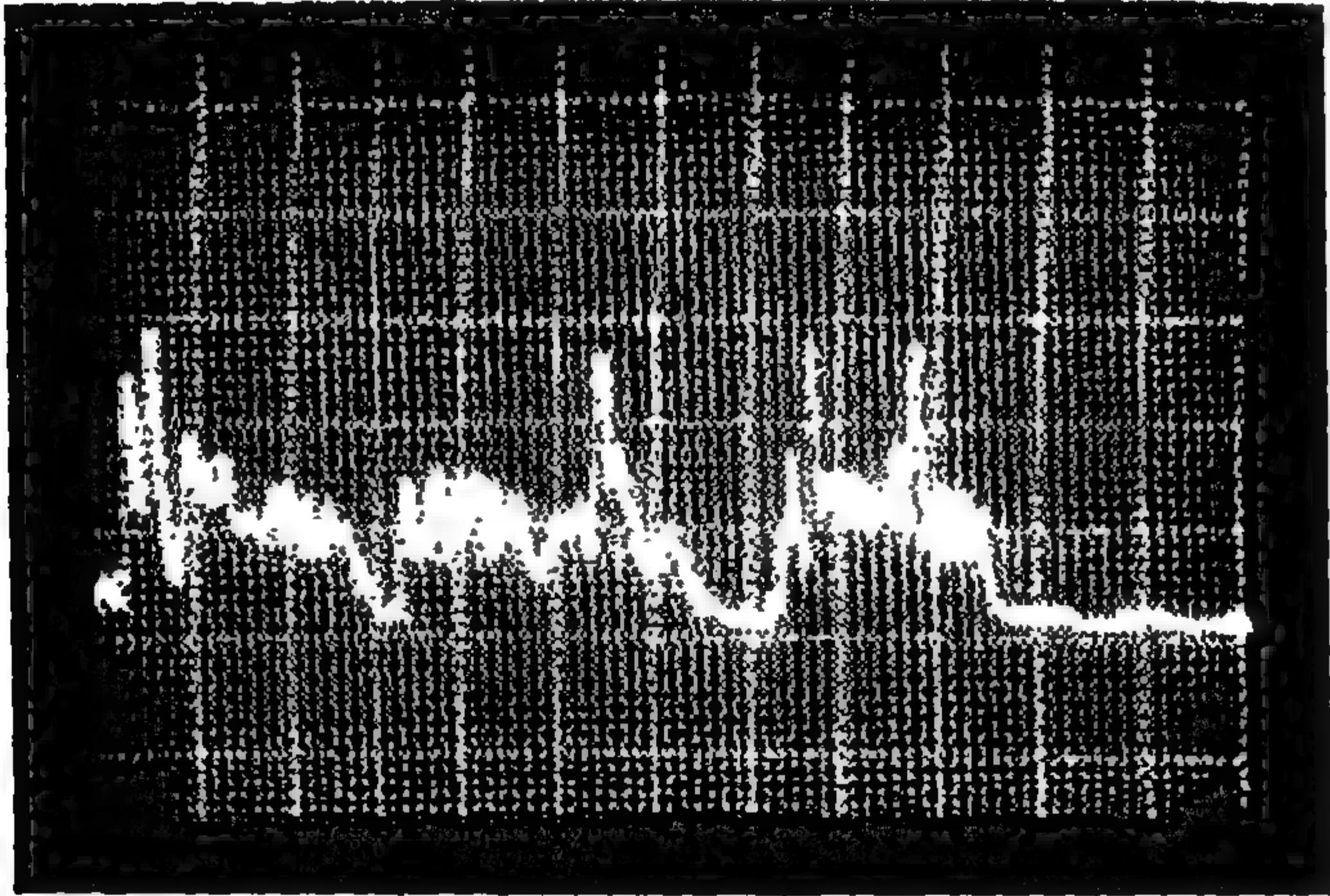
(جهاز التنغيم الصوتى)

Visis Pitch Model 6087 DS



فالشكل الأول رقم (٣٣) يتماثل مع الشكل الثانى رقم (٣٤) على مستوى الموجات الصوتية . ومن خلال النظر للشكل الطيفى رقم (٣٣) نجد الموجة الصوتية تبدأ عند قوله (ت - س) لتشكل موجة صوتية تبدأ بصوت التاء فى أولها وتنتهى بصوت الكسرة الطويلة ، وكأن كلمة تسليانى أو «فاعلاتن» شكلت موجة صوتية مستقلة ، ثم تبعها موجة صوتية أخرى مثلثها كلمة «كموجعا» أو «متفعلن» فبدأت الموجة بصوت الكاف وهبطت عند صوت الفتحة الطويلة ، وانتهى الشطر الأول بالموجة الثالثة التى مثلثها كلمة «تى وزادى» أو «فاعلاتن» حيث بدأت الموجة بصوت التاء ثم أخذت فى التصاعد حتى انخفضت عند صوت الكسرة الطويلة، كما هو موضح فى الشكل (٣٣).

شكل رقم (٣٣)
(تسليات كموجعاتى وزادى)



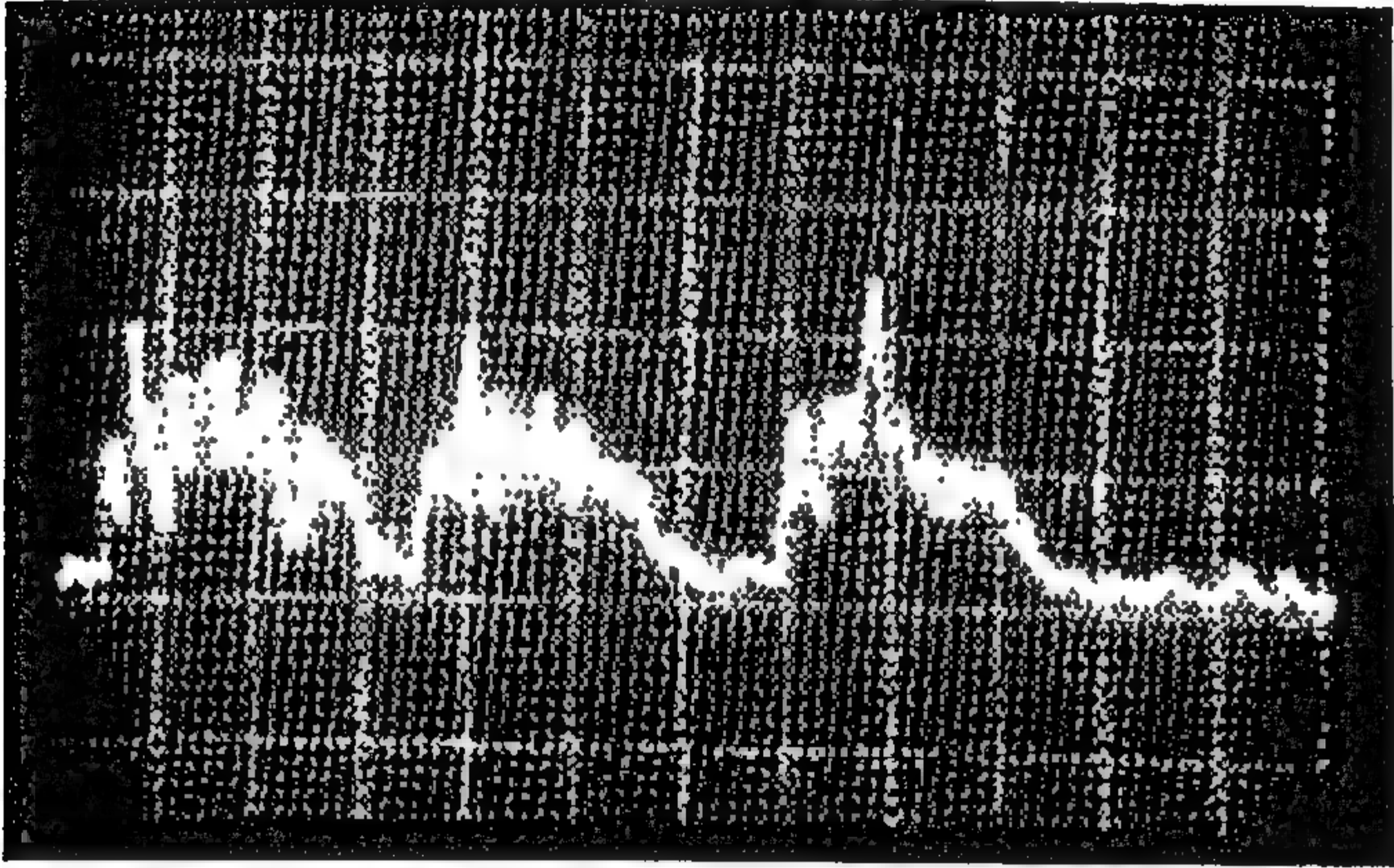
وفى الشكل الطيفى رقم (٣٤) يتضح التنعيم الصوتى للشطر الثانى (مثل جوعى وهجعتى كسهادى) فى الموجات الصوتية المتتابعة تتابعاً منتظماً، فتمثل الموجة الأولى قوله (مثل جوعى) أو (فاعلاتن) والموجة الثانية قوله (وهجعتى) أو (متفعلن) والثالثة قوله (كسهادى) أو (فعلاتن)

ومن خلال النظر إلى شكل هذه الموجات المتتابعة نجد أنها تتماثل مع بعضها البعض في صعود الموجة وهبوطها ، والصعود والهبوط هما اللذان يشكلان التنغيم الصوتي في النص الشعري .

وبمقارنة الشكلين (٣٣ ، ٣٤) نجد التماثل بينهما من خلال الشكلين الطيفيين للموجات الصوتية ومن خلال تماثل هبوطهما وصعودهما . وكأن قراءة النص كانت تسير على وتيرة واحدة وفقاً للتفعيلات المنتظمة في القصيدة الكلاسيكية .

شكل (٣٤)

(مثل جوعى وهجعتى كسهادى)

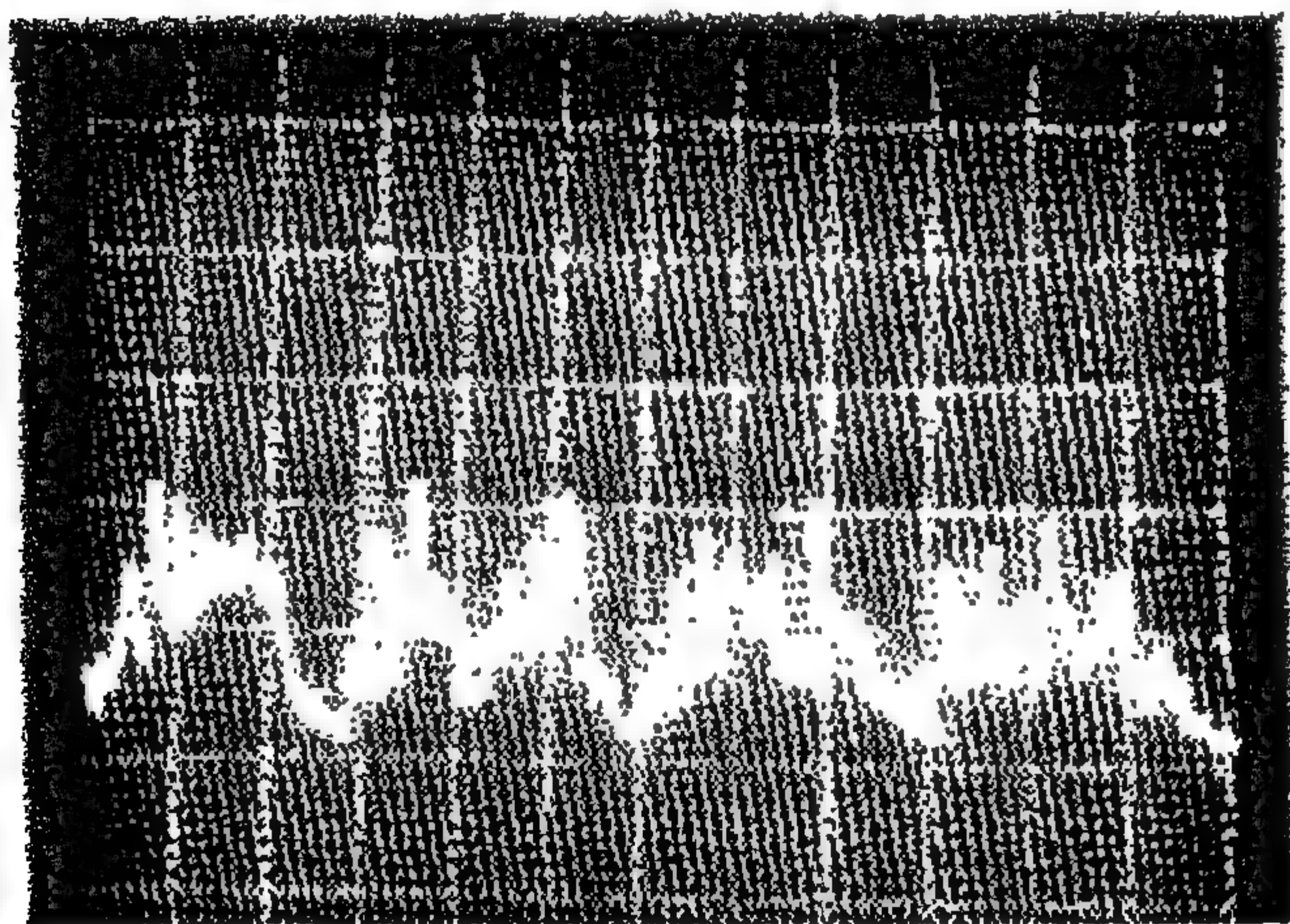


وفي قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» لبدر شاكر السياب يتضح التنغيم الصوتي أيضاً من خلال الشكلين الطيفيين رقمي (٣٥ ، ٣٦) وقد جاء التنغيم في هذين الشكلين انعكاساً للتنغيم الصوتي في مطلع القصيدة ، يقول الشاعر - على سبيل التمثيل :

«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النعم»

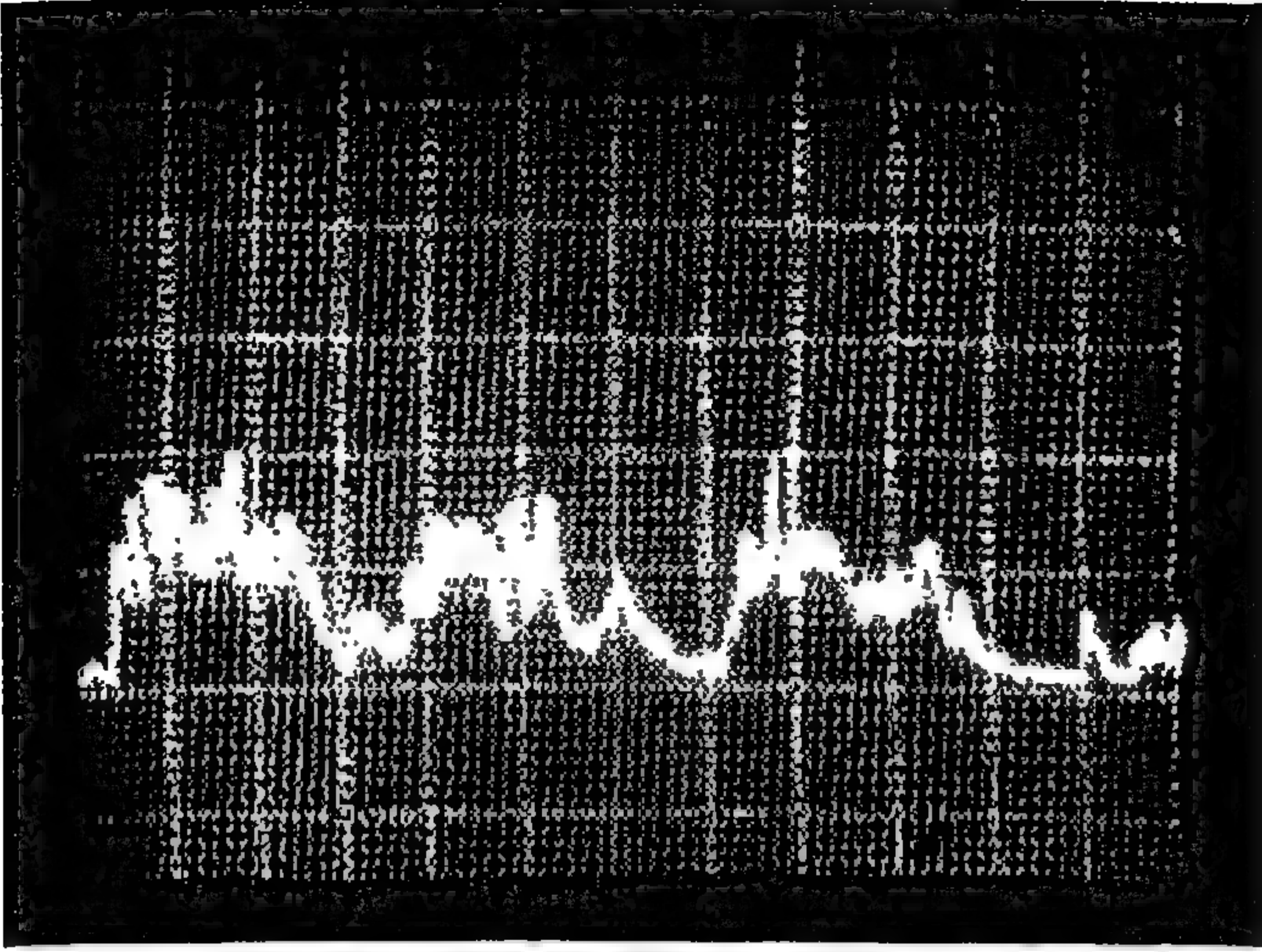
ففى الشكل رقم (٣٥) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو» من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة فمثلت الموجة الأولى قوله «وأذكر من» أو مفاعلتن والثانية قوله «شتاء القر» أو «مفاعلين» والثالثة قوله «يتنضحا» أو مفاعلين والثالثة قوله «ح فيه نو» مفاعلين . ويتضح لنا فى هذا الشكل مدى تماثل الموجات الصوتية التفعيلية فى النص الشعري من حيث تماثل أصوات صعودها وهبوطها وقممها الصوتية . مما يدل على أن قراءة النص كانت قراءة تنغيمية متوافقة مع التفعيلات العروضية المتتابعة فى النص ويتضح هذا التماثل فى الموجات الصوتية من خلال الشكل رقم (٣٥) .

شكل رقم (٣٥)
(وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو)



وفى الشكل رقم (٣٦) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «ر من خلل السحاب كأنه النغم» من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة أيضاً فمثلت الموجة الأولى قوله «ر من خلل» أو «مفاعلتن» ، والثانية قوله «سحاب كأن» أو «مفاعلتن» ، والثالثة «نهن نغم» أو «مفاعلتن» . ويتضح التماثل التنغيمي بين هذه الموجات فى شكل (٣٦) .

شكل رقم (٣٦)
(رمن خلل السحاب كأنه النغم)

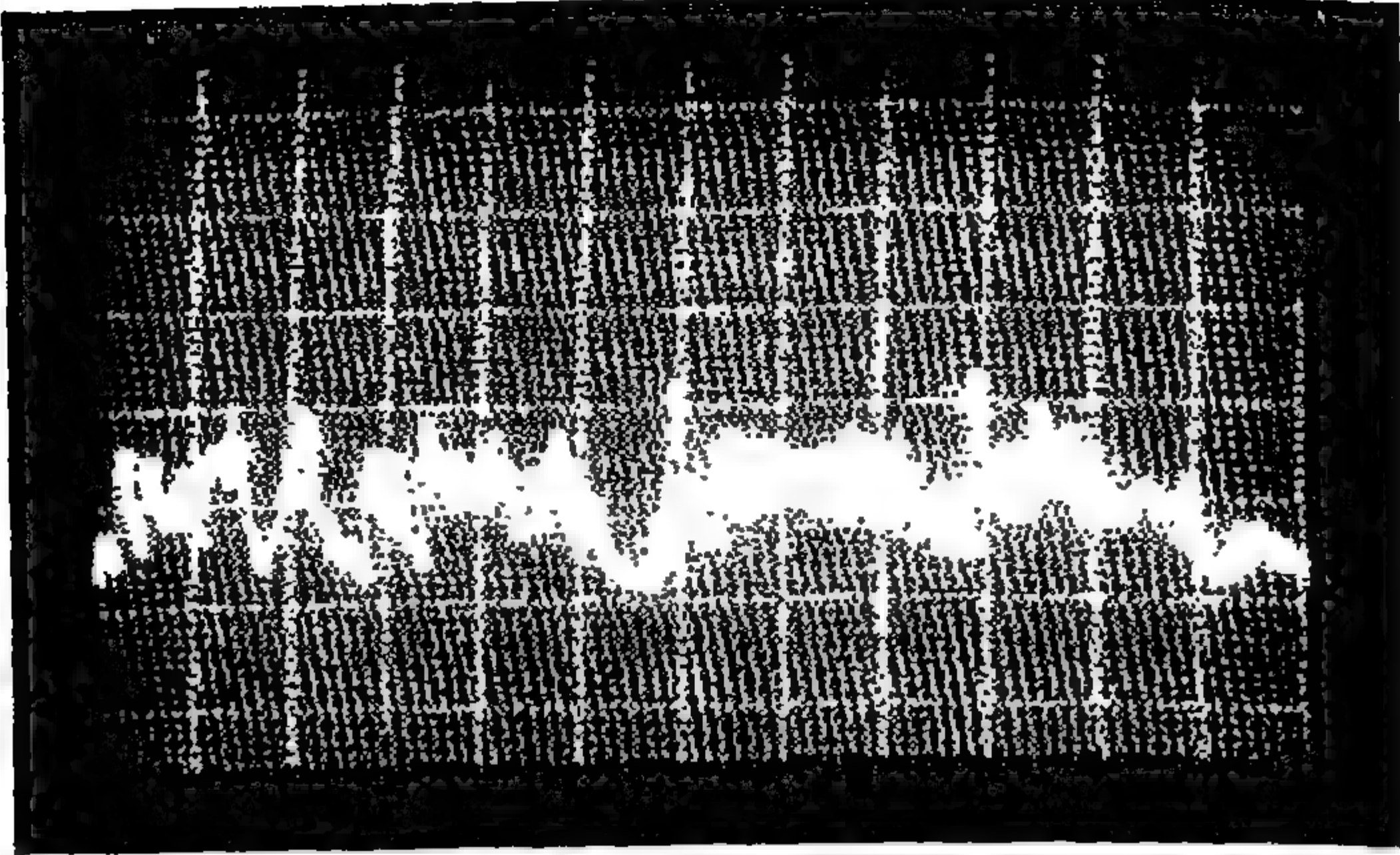


ويتضح التنغيم الصوتى أيضاً فى قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازى فى الشكلين رقمى (٣٧ ، ٣٨) ، حيث يقول - على سبيل التمثيل - فى مطلع القصيدة :

«أعبر أرض الشارع المزحوم ، لا توقفنى العلامة
أثير حثيما ذهبت الحب والبغض»

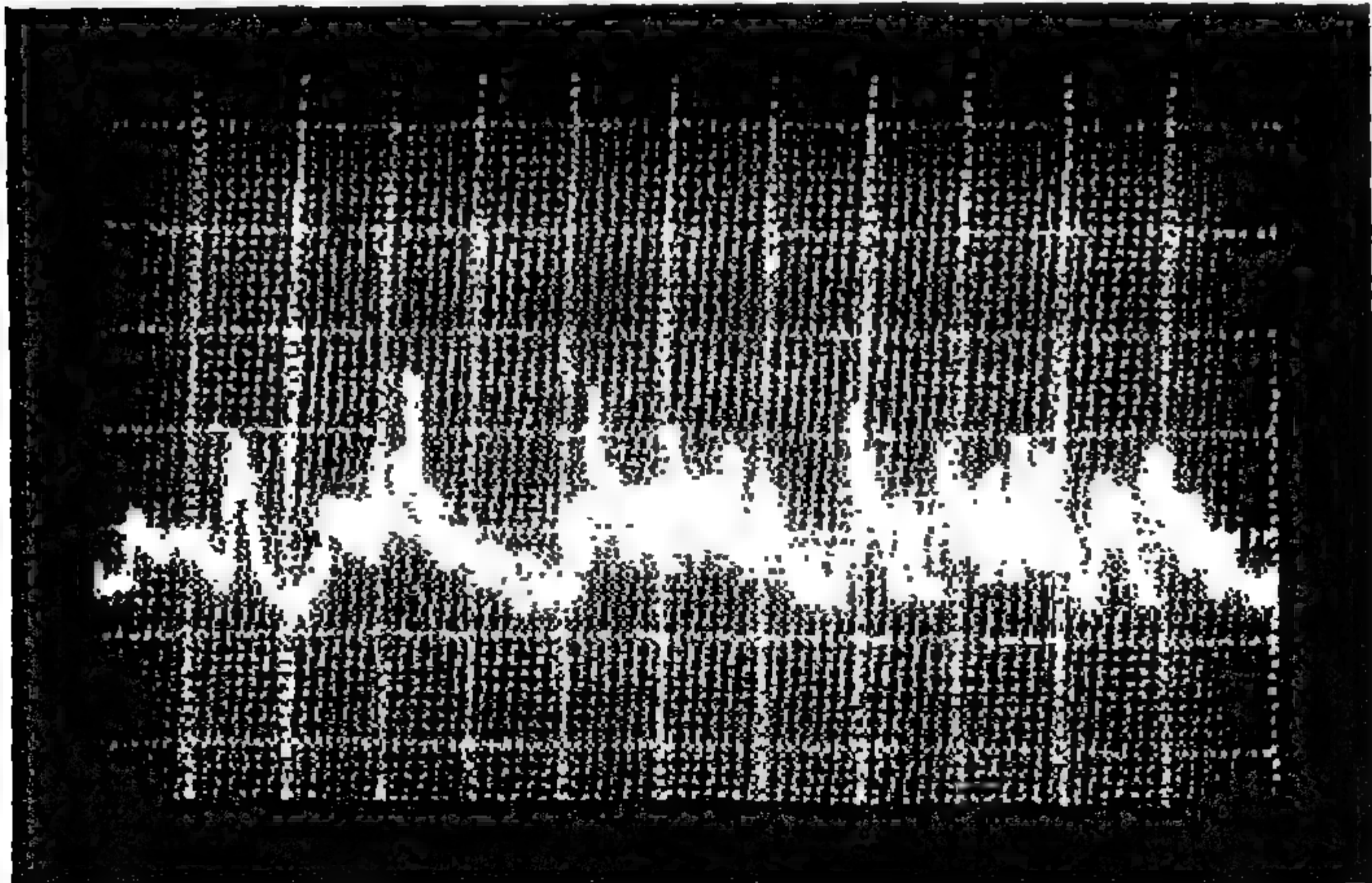
ففى الشكل رقم (٣٧) يتضح التنغيم الصوتى فى قوله «أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى ال» وذلك من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة فمثلت الموجة الأولى قوله «أعبر أر» أو مفتعلن ، والثانية قوله «ض شارع ل» أو مستفعلن ، والثالثة قوله «مزحوم لا» أو مستفعلن ، والرابعة قوله «توقفنل» أو مفتعلن . ويتضح لنا من خلال هذا الشكل مدى تماثل الموجات الصوتية التى تحدث تنغيماً متماثلاً يسهم فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى كما هو موضح فى الشكل رقم (٣٧) .

شكل رقم (٣٧)
(أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقنى ال)



وفى الشكل رقم (٣٨) يتضح التنعيم الصوتى فى قوله «علامة» ، أثير حيثما ذهب الحب والبغض» وذلك من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة ، فمثلت الموجة الأولى قوله «علامة» أو متفعل ، والثانية قوله «أثيرحى» أو متفعلن ، والثالثة «ثما ذهب» أو متفعلن ، والرابعة «تل حب ول» أو مستفعلن والخامسة قوله «بغض» كما هو موضح فى شكل (٣٨) .

شكل رقم (٣٨)
(علامة ، أثير حيثما ذهب الحب والبغض)



ومن الواضح أن تماثل هذه الموجات الصوتية جاء نتيجة تماثل التنغيم الصوتي في النص . وإذا كان النص الكلاسيكي تتساوى فيه الموجات الصوتية التنغيمية في كل سطر من الشطور كما في قصيدة «ومايزال إلا أنا وبلادي» فإن الموجات الصوتية ، التنغيمية لا تتساوى فيها الموجات الصوتية بل يتوافق عدد هذه الموجات مع السطر الشعري من ناحية ، ومع الدفقات الشعرية من ناحية ثانية ●

(٤)

هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الداللى للنص

٤-١- السرعة الإيقاعية للنص الثابت

٤-٢- السرعة الإيقاعية للنص المتغير

هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص

كثيرة هي الدراسات التي عنيت بدراسة الإيقاع وأكثر منها تلك التي عنيت بدراسة الدلالة ، ولكن القليل منها - فيما نظن - هو الذي عنى بالعلاقة بينهما .

ونظن أن العلاقة بين الصوت الإيقاعي وتشكيل الأبعاد الدلالية للنص جدّ وثيقة ، ذلك أن النص يتشكل وفقاً للحالات الشعورية والرؤية الفكرية للشاعر وتأتى الأصوات تعبيراً عن هذه الحالات الشعورية . ومن ثم يحدث توافق بين الدلالة المُشكَّلة في النص والصوت المعبر عن معانى النص . أو بمعنى آخر إذا كانت الدلالة تتوافق مع الحالات الشعورية ، والصوت يتوافق مع الحالات الشعورية ، فإن الدلالة الشعرية تتوافق مع الصوت الإيقاعي سواء كان بطيئاً أو سريعاً .

ونستطيع الزعم بأن الصورة الشعرية المشكلة في النص التي تعتمد على التذكر والاستحضار والتأمل والاسترجاع البعيد والقريب - سواء في قصيدة الشعر العمودي أو الحر - تتوافق إلى حد كبير مع الصوت الإيقاعي البطيء والذي يعبر عنه من خلال استخدام الشاعر للمقاطع المتوسطة المفتوحة ص ح ح (cvv) أو الطويلة ص ح ح ص (cvvc) أو استخدام الحركات الصوتية الطويلة (ح ص ط) ، ولا سيما أصوات المد واللين .

وقد لاحظنا أن المقاطع الطويلة أو المتوسطة المفتوحة إذا تضاءلت في السطر الشعري أو الصورة أو النص بحيث لم تشكل إلا نسبة أقل من خمس (٥ / ١) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً ، حينئذ نجد سرعة الصوت الإيقاعي تزداد . وتقل هذه السرعة كلما ازدادت هذه النسبة ، حتى يتحول السطر أو الصورة أو النص إلى حركة إيقاعية بطيئة ، مع الوضع في الاعتبار أن نسبة (الخمس) تقريبية وإذا قلّت عن ذلك يتضاءل تأثيرها في

حركة الصوت الإيقاعى ، وأن هذه النسبة قلت أو كثرت تتناسب عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعى فى النص . أى إذا زادت هذه النسبة قلت سرعة الصوت الإيقاعى والعكس صحيح .
ومن ثم يمكن أن نستخلص معادلة تقريبية لسرعة الصوت الإيقاعى فى النص وهى :

$$\text{إذا كان} \quad \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \text{قيمة} < \frac{1}{5} \quad \text{تقريباً}$$

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبياً .

$$\text{إذا كان} \quad \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \text{قيمة} > \frac{1}{5} \quad \text{تقريباً}$$

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون سريعة نسبياً .

$$\text{وعليه فإن} \quad \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \text{قيمة معينة وهذه}$$

القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعى .

وتزداد سرعة الصوت الإيقاعى أو تقل وفقاً لقلة هذه النسبة أو زيادتها ويمكن تطبيق هذه النسبة على السطر الشعرى الواحد أو الصورة الشعرية الواحدة ، أو النص الشعرى كله . وفى كل الحالات تتناسب حركة الصوت الإيقاعى مع المعانى الدلالية للنص ، سواء فى القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر ونقف أولاً عند القصيدة العمودية كنموذج للنص الثابت ، وثانياً عند قصيدة الشعر الحر كنموذج للنص المتغير .

٤ - ١ - السرعة الإيقاعية للنص الثابت :

تتضح العلاقة بين الصوت الإيقاعى والتشكيل الدلالى فى قصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» لعبد الله البردونى . من خلال اعتماد القصيدة إلى حد كبير على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (CVV) من أول القصيدة إلى آخرها . ولما كان البيت فى هذا النص هو وحدة القصيدة لذلك نجد أن عدد مرات تكرار هذا المقطع المتوسط المفتوح فى كل الأبيات الشعرية متقارب إلى حد كبير فضلاً عن أنه جاء متقارباً أيضاً مع عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة فقد كانت النسبة بينهما فى معظم الأبيات (١ : ١) تقريباً ، وهذه النسبة قليلة الحدوث فى قصيدة الشعر الحر لعدم تساوى عدد مقاطعها فى كل سطر شعري كما فى النص الشعري الكلاسيكى لذلك إذا كانت حركة الإيقاع متغيرة فى قصيدة الشعر الحر فإنها تكاد تكون ثابتة على وتيرة واحدة فى قصيدة الشعر العمودى .

وبتطبيق المعادلة السابقة على أبيات القصيدة من رقم (١) إلى (٧) ، وذلك من خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية رقم (٢) فى القصيدة ، يمكن القول :

$$\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة} = \frac{٧٠ + ٧٠}{٩٨} = \frac{١٤٠}{٩٨} = ١,٧١ \text{ تقريباً}$$
$$\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة} = \frac{٣٦ + ٦٢}{٩٨} = \frac{٩٨}{٩٨} = ١$$

وهذه النسبة تقترب من الواحد الصحيح ، مما يؤكد أن نسبة المقاطع المتوسطة المفتوحة شكلت نسبة عالية فى عدد المقاطع الكلية فى النص . وارتفاع هذه النسبة يؤدى إلى أن حركة الصوت الإيقاعى فى الأبيات المشار إليها تكون بطيئة إلى حد كبير ، لأن طول المسافة المستغرقة فى نطق هذه المقاطع يؤدى إلى التطويل الصوتى . وهذا التطويل يجعل الصوت الإيقاعى بطيئاً فى النص الشعري، يقول الشاعر فى الأبيات من (١ - ٧)

- ١ - تسلياتي كموجعاتي وزادي .: مثل جوعى وهجعتى كسهادى
 - ٢ - وكؤوسى مريرة مثل صحوى .: واجتماعى بإخوتى كانفرادى
 - ٣ - والصدقات كالعداوات تؤذى .: فسواء من تصطفى أوتعمادى
 - ٤ - إن دارى كفرتى فى المنافى .: واحتراقى كذكرىات رمادى
 - ٥ - يا بلادى التى يقولون عنها .: منك نارى ولى دخان اتقادى
 - ٦ - ذاك حظى لأن أمى «سعود» .: وأبى مرشد وخالى «قمادى»
 - ٧ - أو لأنى أعطيت أولاد جارى .: ورفاقى دفاترى ومدادى
- إن حركة الصوت الإيقاعى البطيئة فى هذه الأبيات - التى تأكدت لنا من خلال شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة - تتوافق مع المعانى الدلالية المطروحة فى الصور الشعرية الجزئية فى هذه الأبيات. حيث تدور معانى الصور هنا حول اجترار الذات للمأسى التى لحقت بها وبوطنها، وقد وصلت الذات فى هذه الأبيات إلى حد العدمية، الأمر الذى جعل المتناقضات تتساوى، فكل الأمور المؤنسة تتساوى مع الآلام الموجهة، ويتساوى الزاد مع الجوع، والهجيع مع السهاد، والكؤوس المفعمة بالمرارة مع لحظات الصحو والنشوى. والاجتماع بالأخوة كالانعزال عنهم. والصدقات كالعداوات فى الأذى حيث يتساويان فى الخير والشر. والبقاء فى الدار كالاغتراب عنه، وحرقة الذات كذكرىات الرماد لا جدوى منها. ثم يناجى الشاعر بلاده الضائعة فى فك القوى السلطوية الطاغية فمنها النار ولكن لا يتبقى له غير رمادها، ويندب الشاعر حظه العائر لأنه ولد لأم تدعى «سعود»، وسعود اسم نسائى فى الريف اليمنى كما أن خاله «قمادى» وقمادى هنا تشير إلى اسم عائلة يمنية توارثت الفقر من القرن السادس عشر، ولذلك يقال «أفقر من قمادى» وآل قمادى يتفكهون بالفقر. ولذلك يذكر الشاعر فى سخرية مريرة بأن حظه سيئ لنشأته فى هذا الواقع المدجج بالفقر، ولكونه منح ثقته فى أبناء جاره ورفاقه وأعطاهم أوراقه وكلماته وقلمه .

والشاعر فى هذا النص يعتمد على التداعى النفسى من ناحية وعلى استحضار الماضى من ناحية ثانية . «فقد كان الجيش الإنجليزى يحتل تهامة ، وكان جيش الحكومة الوطنية بقيادة الإمام يحيى يحتل الضالع وعدن ، وكانوا يريدون أن يفاوضوا الإمام يحيى على أن ينسحب من عدن والضالع وهم ينسحبون من الحديدة فقال لهم إن بحر عدن أسهل لنا ولو كانت طريقه طويلة ، وراوغهم مرواغة عجيبة فجاء وفد بقيادة شخص اسمه «جيكب» وأرادوا مقابلة الإمام فأبرقوا له من «ميناء الحديدة» فما سمح ، وأبرقوا له مرة ثانية فرفض ، ووصلوا إلى الأرض الجبلية فى محل يسمى «باجل» تسكنه وترعاه وتحميه قبيلة اسمها «الحوقرة» وزعيمها الشيخ هادى، وفاوضوه على أن يسمح لهم بالمرور مقابل عطاء مائة فرفض ، ودلهم على الاتصال بابن الشيخ هادى الذى يحل محل أبيه فى الليل واتصلوا به وسلموه خمسمائة روبية ومروا إلى صنعاء ، وانتشر الخبر فى اليوم الثانى بأن الوفد الإنجليزى وصل إلى صنعاء رغم أن الإمام لم يوافق ورفض مقابلتهم ، وقالوا لقد دفعوا «رشوة» ومن ذلك الحين تغير تاريخ الرشوة وتسميتها فقد كانت تسمى فى أيام الأتراك «بقشيش» وتحولت من ذلك الحين فى سنة ١٩٢٦ إلى اسم «حق ابن هادى» ويقصد بها «الرشوة» . (٢٢) والشاعر يستحضر الواقع الحياتى الذى عاشته البلاد من تخلف وضياع وفساد للقيم والمعايير ويشكلها فنياً فى نسيج قصيدته .

وهذه التداعيات والاستحضارات للماضى والمناجاة النفسية إنما تتوافق مع التطويل الصوتى أو الحركة البطيئة للصوت الإيقاعى ، سواء كان النص الشعرى كلاسيكياً أو تجديدياً . وهذا ما نلاحظه فى كثير من النصوص الشعرية من حيث توافق «التطويل الصوتى» مع حالات الاسترجاع والاستحضار والتداعى والمناجاة النفسية .

ويستمر الشاعر فى هذه التداعيات النفسية للتعبير عن عدمية الذات تجاه

المتغيرات السياسية فى الواقع المعيش ، فقد حل الفساد محل القيم النبيلة وحلت
«الرشوة - أو على حد تعبير الشاعر «حق ابن هادى» - محل العدالة ، يقول :

- ٨ - أو لأنى دفعت عن طهر أختى . . . ويناتى مكر الذئاب العسوادى
- ٩ - أو لأنى زعمت أن لديهم . . . لى حقوقاً من قبل «حق ابن هادى»
- ١٠ - يا بلادى هذى الربى والسواقى . . . فى ضلوعى تنهدات شوادى
- ١١ - إنما من أنا وليس بكفى . . . مدفع والتراب بعض امتدادى
- ١٢ - ربما كنت فارساً لست أدرى . . . قبل بدء اللجال مات جوادى
- ١٣ - العصافير فى مروقى جباع . . . الدوالى والقسمح فى كل وادى
- ١٤ - فى حقولى ما فى سواها ولكن . . . باعت الأرض فى شراء السماد
- ١٥ - يا ندى يا حنان أم الدوالى . . . ويرغمى بجيب من لا أنادى
- ١٦ - هذه كلها بلادى .. وفيها . . . كل شيء .. إلا أنا وبلادى

وبتطبيق معادلة حركة الصوت الإيقاعى على هذا النص يتضح الآتى :

$$\frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \frac{٨٣ + ٨٣}{١٣٣} = \frac{١٦٦}{١٣٣} \approx ٠,٦٢ \text{ تقريباً}$$

إن المحصلة النهائية لهذه المعادلة تساوى ٠,٦٢ تقريباً وهى نسبة توضح
أن المقاطع المتوسطة المفتوحة، والمقاطع الطويلة تساوى نسبة ٦٢ ٪ من عدد
المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة وهى نسبة أكبر من نصف المقاطع القصيرة
والمتوسطة المغلقة بكثير، الأمر الذى يؤثر فى سرعة الصوت الإيقاعى للنص
ويؤدى إلى بطئه نتيجة شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية
الطويلة وهى بدورها تجعل الناطق للنص يستغرق وقتاً أطول نسبياً من نطق
المقاطع القصيرة. وعليه تأتى الحركة الصوتية الإيقاعية بطيئة - وهى تناسب
فى هذه الحالة مع طبيعة الرؤية والمعانى التى يطرحها فى قصيدته .

فهذه الأبيات تأتى مكملة للأبيات السابقة من حيث المعانى والدلالات المطروحة ، فالشاعر يواصل تعريفه لسلبيات الواقع الحاضر نتيجة إحلال الفساد والرشوة محل القيم الإنسانية النبيلة، ويتساءل الشاعر عن مرجعية هذا التناقض والعدمية تساؤلات استنكارية إذ هل من الممكن أن تحدث هذه التناقضات نتيجة واقعه المحاصر بالفقر من كل صوب، أم لأنه أراد التوحد مع كل المقربين والمحيطين به ، أم لأنه قاوم عن شرفه وأرضه وعرضه ودفع عنهم مكر القوى المستبدة الطاغية، أم لأنه تصور أنه سيحصل على حقوقه دون رشوة. وبعد أن تنتهى الذات من مناجاة ذاتها نراها تناجى الأرض والوطن والديار مناجاة تتسم بالحسرة والحرقه والألم ، وذلك باستخدامه أداة النداء (يا) فى أكثر من موضع ، وهى مقطع متوسط مفتوح يتوافق مع هذه الحالة الشعورية ، ويعبر فى هذه المناجاة النفسية عن فقدانه التواصل مع الأنا الفردية ، وتطلعها للتواصل مع الأنا الجماعية ، فيخاطب الوطن والبلاد فى حزن شديد على استلاب خيرات الوطن للغرباء والمستعمرين . حتى أن المروج الخضراء العالية وينابيع المياه تحولت فى ضلوعه إلى صوت يتهد بالألم والحسرة . ويرتد لذاته تارة أخرى وكأن ذاته قد تحولت إلى عدم ، فهو مجرد من كل وسيلة للمقاومة وفى الوقت نفسه تتوحد ذاته بتراب الأرض ولا تستطيع العيش بدونها .

وتستمر الذات فى اجترار مآسيها إذ هل من الممكن أن تكون قبل ذلك كانت تتسم بالفروسية والشجاعة . وتشك الذات فى كل هذه الصيحات العالية التى لا تملك غيرها لأنها عاجزة عن الفعل ، فقد مات جواد الفروسية منذ أمد طويل ، وأصبحت الذات لا تملك شيئاً فى وطنها تقيم به أودها . فقد انتشرت حبوب القمح فى كل الأودية وبرغم ذلك تضوع جوعاً ، حيث استلبت القوى الاستعمارية الطاغية خيرات الأرض وثمارها.

ثم تناجى الذات بعد ذلك الأرض رمز الحنان والحب والعطاء ، وعلى

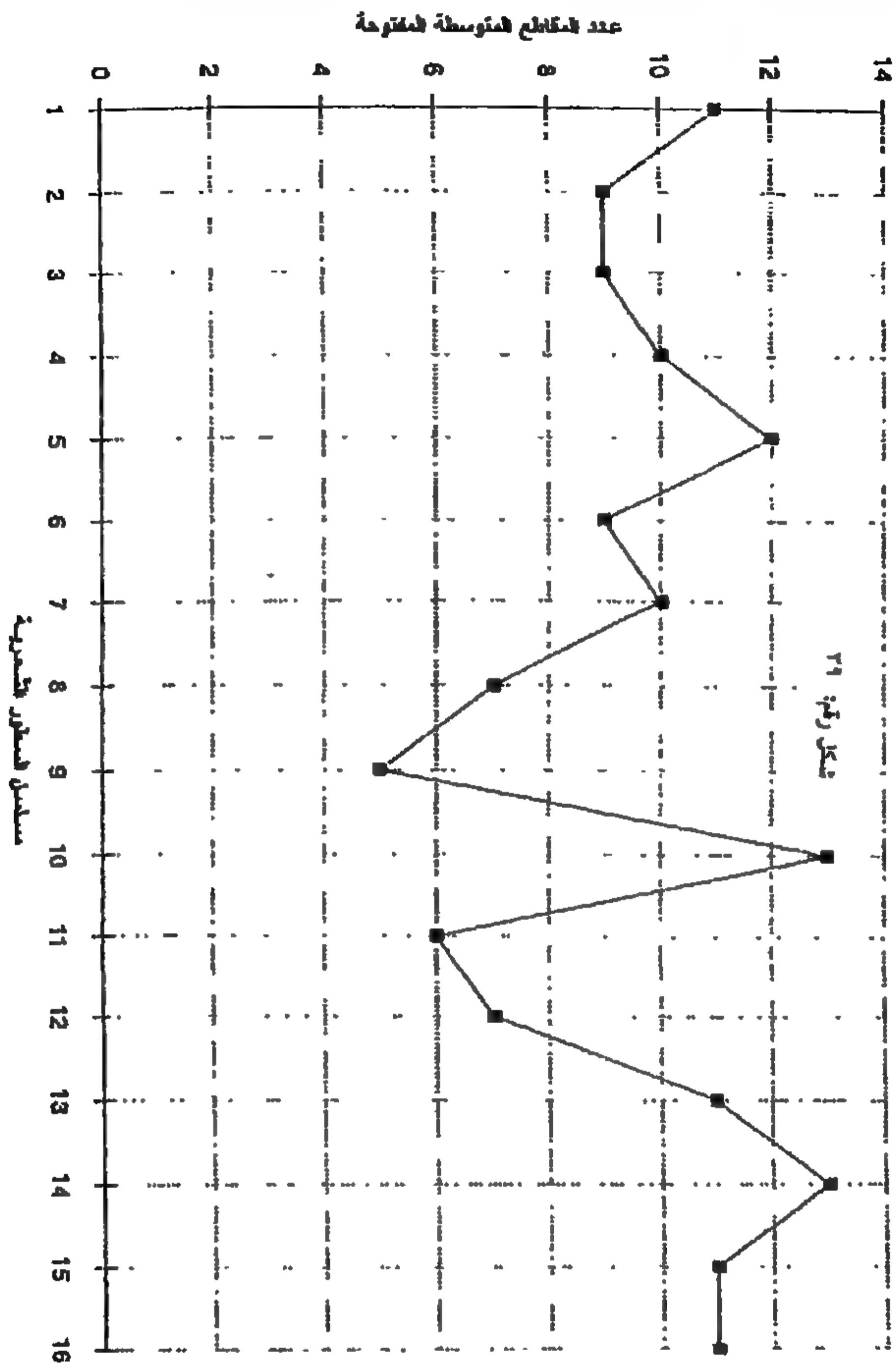
الرغم من صوت الشاعر غير المسموع إلا أن الأرض الغائبة تجيبه من كل صوب ، فهذه هى البلاد مليئة بالخصب والعطاء لكن شيئاً واحداً من هذا العطاء لا يملكه الشاعر ولا يملكه أبناء وطنه .

من الواضح أن هذا النص يعتمد إلى حد كبير على مناجاة الشاعر لذاته تارة ، ومناجاته للأرض والوطن والديار تارة أخرى . وهذه المناجاة النفسية، واستحضاره عصور الرشوة والفساد منذ عهد «ابن هادى» وحتى اللحظة الآنية التى كتب فيها الشاعر قصيدته فى ديسمبر سنة ١٩٦٩ وربما بعد ذلك أيضاً . إنما يعبر عن توافق «التطويل الصوتى» - الناتج عن المقاطع المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة أو الحركات الصوتية الطويلة - مع حالات المناجاة النفسية والتداعى النفسى ، واستحضار الماضى فى زمن الحضور ، وكل ذلك يرجع إلى فقدان التواصل مع الأنا الجماعية .

غير أن ما يمكن استنتاجه فى هذا الموضع هو أن الهندسة الصوتية للقصيدة الكلاسيكية تنعكس على المعانى فى كل النص، لأن البناء الهندسى الواحد للمقاطع الصوتية يظل ممتداً وموصولاً وموحداً فى كل النص الشعري. ولذلك ليس غريباً إذا طغى نمط معين من المقاطع فى بيت واحد أن يطفئ على كل المقاطع فى كل النص والعكس صحيح. ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعانى متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص . ويتضح ذلك فى النص السابق حيث اتسمت القصيدة كلها بحركة صوتية إيقاعية واحدة. وهى بطء الحركة الصوتية الإيقاعية فى النص وذلك للأسباب الصوتية والمضمونية التى ذكرناها. وهذا البناء الهندسى الموحد للمعانى والمقاطع لا نجده بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة، ومن ثم يمكن أن تبطئ حركة الصوت الإيقاعى تارة وتسرع تارة أخرى. كما يتضح فى قصيدتى «شاشيل ابنة الجلبى»، «ومسافر أبداً» فيما بعد .

وتتضح لنا حركية الصوت الإيقاعى فى قصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادى» فى الشكل البيانى رقم (٣٩) .

شكل بياني رقم (٣٩) سرعة الصوت الإيقاعي في (وما يزال إلا أنا وبلادي)



سرعة الصوت الإيقاعي في: وما يزال إلا أنا وبلادي

سرعة الصوت الإيقاعي

ومن خلال هذا الشكل يتضح لنا أن سرعة الصوت تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع هذا المؤشر لأعلى ، ولما كانت معظم نقاط المؤشر مرتفعة إلى حد كبير عند نقطة الصفر السفلية كانت حركة الصوت الإيقاعي بطيئة في معظم البنى الصوتية للنص ، حتى أكثر النقاط انخفاضاً كانت في البيت التاسع وبرغم ذلك فهو انخفاض نسبي لا يؤدي إلى سرعة الصوت ، حيث مثلت نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيه ٢٦ ، ٠ وهي نسبة تسمح بإخفاض سرعة الحركة الصوتية .

ومن ثم يمكن القول أن البيت التاسع مثل أسرع حركة صوتية إيقاعية في النص ، والبيتان ؛ الخامس والرابع عشر مثلاً أبطأ حركة صوتية إيقاعية في النص . لأن نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيهما زادت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة على المتوسطة المغلقة والقصيرة . وهذا قليل الحدوث في النصوص الشعرية ، بل وفي كثير من النصوص العربية .

٤-٢ - السرعة الإيقاعية للنص المتغير :

تتضح العلاقة بين السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص المتغير من خلال نصوص الشعر الحر على أنها نصوص متغيرة ولا تثبت عند سرعة إيقاعية معينة ، نظراً لعدم انتظام عدد تفعيلاتها وانتقالها من تفعيلة لأخرى أحياناً ، ونقف - على سبيل التمثيل - عند قصيدتي السياب وحجازي المشار إليهما .

في قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» للسياب ، يبدأ الصوت الإيقاعي للصورة الأولى سريعاً نسبياً من السطر الأول إلى الرابع يقول:

«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم

تسرب من ثقوب المعزف - ارتعشت له الظلم

وقد غنى صباحاً قبل .. فيم أعد ؟ طفلاً كنت أبتسم،

ففى هذه السطور لا تتجاوز المقاطع المتوسطة الطويلة وكذلك الحركات الصوتية الطويلة عشر مرات ، فقد تكررت فى السطر الأول أربع مرات والثانى مرة واحدة والثالث مرتين والرابع ثلاث مرات . وعليه فإن حركة الإيقاع الصوتى فى السطر الأول كانت أبطأ منها فى الثانى والثالث والرابع، وكانت فى السطر الثانى أسرع منها فى الأبيات (١، ٣، ٤) . ويرجع ذلك إلى أن السطر الأول اعتمد إلى حد ما - على أربع مقاطع صوتية متوسطة مفتوحة ، وهى نفسها حركات صوتية طويلة . لذلك جاء فيها الإيقاع أبطأ من البيت الثانى الذى لم يتكرر فيه المقطع نفسه غير مرة واحدة ونستطيع أن ندرك ذلك من خلال نطقنا للبيتين ؛ الأول والثانى .

وإذا نظرنا إلى معانى هذه السطور ، وجدنا أنها تبدأ فى البيت الأول بعملية الاستحضار والتذكر للماضى ، الأمر الذى أدى إلى جعل الصوت الإيقاعى يتسم بالبطء النسبى فى أول الصورة ، ثم يسرع فى السطور (٢، ٣، ٤) ، حيث يعبر فيها الشاعر عن شتاء القرية الذى ينضح بالنور الخافت من بين السحب ، وكأنه النغم الذى يتسرب من ثقب آلة العزف ، فترتعث تبعاً لذلك ظلمات الليل ، وكم كان يغنى فى أوقات الصباح عندما كان طفلاً ترتسم الابتسامة على شفثيه من فرط البراءة والصفاء والنقاء فالمعنى يدور حول الإيقاع الراقص - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - حيث الغناء والنغم السريع ، وفى اللحظة التى استحضر فيها الماضى فى السطر الأول تباطأ الصوت الإيقاعى بعض الشيء ، لكنه عندما عايشه كما لو كان واقعاً فى اللحظة الآنية وبدأ فى تصوير حالات الغناء والنغم والعزف التى تحيطه مذ كان طفلاً ، حينئذ أخذ الإيقاع فى التسارع وتضاءلت المقاطع والحركات الصوتية التى تستغرق وقتاً طويلاً لتحل محلها مقاطع وحركات قصيرة ذات طرقات إيقاعية سريعة .

غير أن حركة الصوت الإيقاعى سرعان ما تبطئ نتيجة زيادة المقاطع

المتوسطة المفتوحة، وذلك فى السطور الشعرية أرقام (٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠) يقول فيها :

«اللىلى أو نهارى أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب
وفلاحيه ينتظرون : «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب
يصيدون الأرناب والفراش ، و«أحمد الناطور»
نحديق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر
ونرفع للسماء عيوننا : سيسيل بالقطر»

فالصورة المشكلة من خلال هذه السطور نجدها تركز على المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وكذلك الحركات الصوتية الطويلة إلى حد كبير ، فقد تكررت هذه المقاطع والحركات (٣٥) مرة ، وهى نسبة عالية بالقياس إلى السطور الأربعة الأولى (١ - ٤) التى لم تتكرر فيها هذه المقاطع أكثر من عشر مرات ، ويرجع ذلك لطبيعة المعانى الدلالية التى طرحتها هذه السطور. حيث تدور هذه السطور حول محاولة استحضار الشاعر للماضى الطفولى الأليف ، عندما كان طفلاً يتسم لليله ونهاره ، وعيون الحور قد أثقلت أغصانه ، وكان الجدد يضحك ويغنى معهم فى ظلال الجوسق بين المزروعات وكان الفلاحون يرفعون أكف الضراعة لله فى انتظار الغيث ، بينما كان الشاعر يلعب مع إخوته ويجرى خلف الأرناب والفراش بغية اصطياها ، وكانوا يحدقون النظر فى ظلال الجوسق السمراء ، وهى تنعكس على صفحة النهر ، ويرفعون عيونهم للسماء بغية سقوط قطرات المياه .

ولما كانت طبيعة الأبيات تدور حول استحضار الماضى فى زمن الحضور ومعايشة الشاعر له واستغراقه ، فيه لذلك جاء التشكيل الصوتى مطولاً - عن طريق شيوخ الحركات الصوتية الطويلة والمقاطع المتوسطة المفتوحة - ليتوافق مع هذه الحالة الشعورية التأملية . وعليه فإن الإيقاع جاء بطيئاً نتيجة

طول المدة الزمنية المستغرقة في التشكيل الصوتي لهذه السطور .
وعندما نصل إلى السطرين ؛ (١١ ، ١٢) نجد حركة الإيقاع الصوتي سريعة عن سابقتها ، ذلك أن الشاعر ترك عملية الاستحضار وشرع في الوصف المباشر لسقوط الأمطار والغيث فوق ذرى السعف ، وتحدث قطرات المياه رنيناً في قاع النهر من كثرة تدفقها ، ويشتعل وميض البرق أزرق وأخضر وسرعان ما يختفي . ولما كان معنى السطرين يقترن بسرعة الأمطار والبروق ، لذلك جاء الإيقاع الصوتي سريعاً ، ويتضح ذلك من خلال ضالة المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، يقول :

وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئُ

فالسطر الأول لم تتكرر المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة غير ثلاث مرات ، والسطر الثاني مرة واحدة . وهذا يعبر عن سرعة الإيقاع الصوتي ، لأن بقية المقاطع الأخرى القصيرة والمتوسطة المغلقة لا تستغرق وقتاً طويلاً في تشكيلها الصوتي ، كالذي تستغرقه الحركات الطويلة . لكن هذه السرعة سرعان ما تبطئ في السطر الشعري الثالث عشر عندما يقول : (وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب) .

ويرجع ذلك للزيادة النسبية في عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، التي وصلت إلى أربعة مقاطع صوتية ، وهنا جاء التطويل الصوتي في كلمات (السماء ، لغيثها ، المدرار ، باباً) لتعبر عن كثرة سقوط الماء الذي تدفق بغزارة من كل أبواب السماء .

وهنا يمكن القول إن التطويل الصوتي - لو جاز استخدام هذا التعبير - ويعني به زيادة المسافة الزمنية المستغرقة في نطق المقطع - إنما يعبر عن توكيد المعنى المطروح في النص ، ويتأكد هذا المعنى أيضاً في السطر الشعري الخامس عشر الذي يقول فيه الشاعر :

«تكلمه الفقائع ، عاد أخضر ، عاد أسمر ، فص بالأنغام واللهف»
فقد تكررت المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة
خمس مرات فى كلمات : (الفقائع ، عاد ، الأنغام ، اللهف) وأدى التطويل
الصوتى فى هذه الكلمات إلى تأكيد المعانى المطروحة والمتمثلة فى بهجة
النهر بسقوط الأمطار ، فقد غدت الفقائع أكاليل من البهجة والسعادة ،
وحولت النهر إلى ضفاف ومزروعات خضراء وإلى طمى أسمر خصب
والنهر يعزف موسيقى البهجة والسعادة بحلول الخصب والنماء .
ولعل ما يؤكد ما نذهب إليه من حيث توافق التطويل الصوتى فى النص
الشعرى مع المناجاة النفسية والتداعى النفسى والاستحضار هو النص الوارد
فى القصيدة بداية من السطر التاسع عشر وحتى السطر السابع والعشرين ،
يقول فيه:

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهبُ
سيصلب منه حب الآخرين ، سيرى الأعمى
ويبعث من قرار الموت قبراً هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحم
ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبه يشب
وأبرقت السماء .. فلاح حيث تعرج النهر
وطاف معلقاً من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبى نور حوله الزهر
عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيصاء)

إن هذه السطور تأتى فى متن النص الكلى للقصيدة لتعبر عن حالات
التداعى النفسى ولذلك ليس من قبيل المصادفة أن نجد معظم هذه السطور
لا تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الطويلة عن أربع
مرات ، ويتضح ذلك من خلال الجدول السابق رقم (٤) «جدول تتابع

المقاطع الصوتية فى شناسيل ابنة الجلبى .

ومن الواضح أن هذه السطور جاءت بعد أن صور الشاعر الماضى الأليف
بأمطاره وخصبه فى القصيدة حتى السطر الثامن عشر ، وبعدها لجأ الشاعر
إلى المونولوج الداخلى والتداعى النفسى - كما هو موضح فى السطور
السابقة - وفيها يخاطب الشاعر ذاته مستحضراً صورة المحبوبة والمخلص ،
فقد أنهكهما التعب ، ويتطلع للمخلص الذى ينقذ الواقع من القهر والضياع
ويبعث الميلاد من لحظات الموت ، ويغمر الجسد الثلجى الميت بدفء الحياة ،
وعلى يديه تشرق السماء ويسقط الغيث ، ويرشف من الماء رشفة تعيد الحياة
لابنة الجلبى ويجعل الزهور تحفها من كل صوب فتحيلها إلى عروس
تبختر فى عقدها اللبالبى الأبيض الذى يشع نضاعة وشروقاً حولها .

ولما كانت هذه الصورة لم تتحقق بعد لذلك عاشها الشاعر حلماً
يتداعى عليه ومن ثم كان «التطويل الصوتى» أقرب المعايير الصوتية تعبيراً
عن هذه الحالة . وعليه اعتمد النص على المقاطع المتوسطة المفتوحة
والحركات الصوتية الطويلة .

وهكذا فى بقية سطور القصيدة نجد أن هناك تناسباً بين معانى النص
الشعرى وسرعة الإيقاع من ناحية ، وبين سرعة الإيقاع والمقاطع الصوتية
والحركات الصوتية من ناحية أخرى .

ولذلك يمكن القول إن السطور الشعرية أرقام (٢-٣-٤-١١-١٢-
١٤-١٦-١٧-٢٠-٢١-٢٤-٢٩-٣٠-٣٢-٣٦-٤٠-٤١-
٤٣-٤٥-٤٦-٤٩-٥٠-٥١-٥٣) تراوحت فيها المقاطع المتوسطة
المفتوحة والحركات الصوتية الطويلة ما بين مرة أو مرتين أو ثلاث مرات .
وهذه النسبة قليلة نسبياً وتؤدى إلى سرعة الصوت الإيقاعى وتتوافق مع
معانى الصور الشعرية التى تحتاج إلى سرعة فى الأداء كالحظات الرقص
والبهجة والنغم السريع ، والتوتر النفسى المطرد .

بينما نجد السطور الشعرية أرقام (١-٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١٣-

١٥-١٨-١٩-٢٢-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٣١-٣٤-٣٥-

٣٧-٣٨-٣٩-٤٤-٤٧-٥٢-٥٤-٥٥) لم تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الطويلة أو الحركات الصوتية الطويلة عن أربع مرات . وهذه النسبة متوسطة وتؤدي إلى التطويل النسبى للصوت عند الأداء وفقاً لعدد المقاطع أو الحركات . وهذا التطويل يتوافق إلى حد كبير مع الحالات التى ذكرناها ومنها حالات الاستحضار والتداعى النفسى ، والمناجاة والتذكر ، والتأمل ، ونستطيع استنباط ذلك فى أى صورة شعرية من الصور التى تكونها السطور المشار إليها .

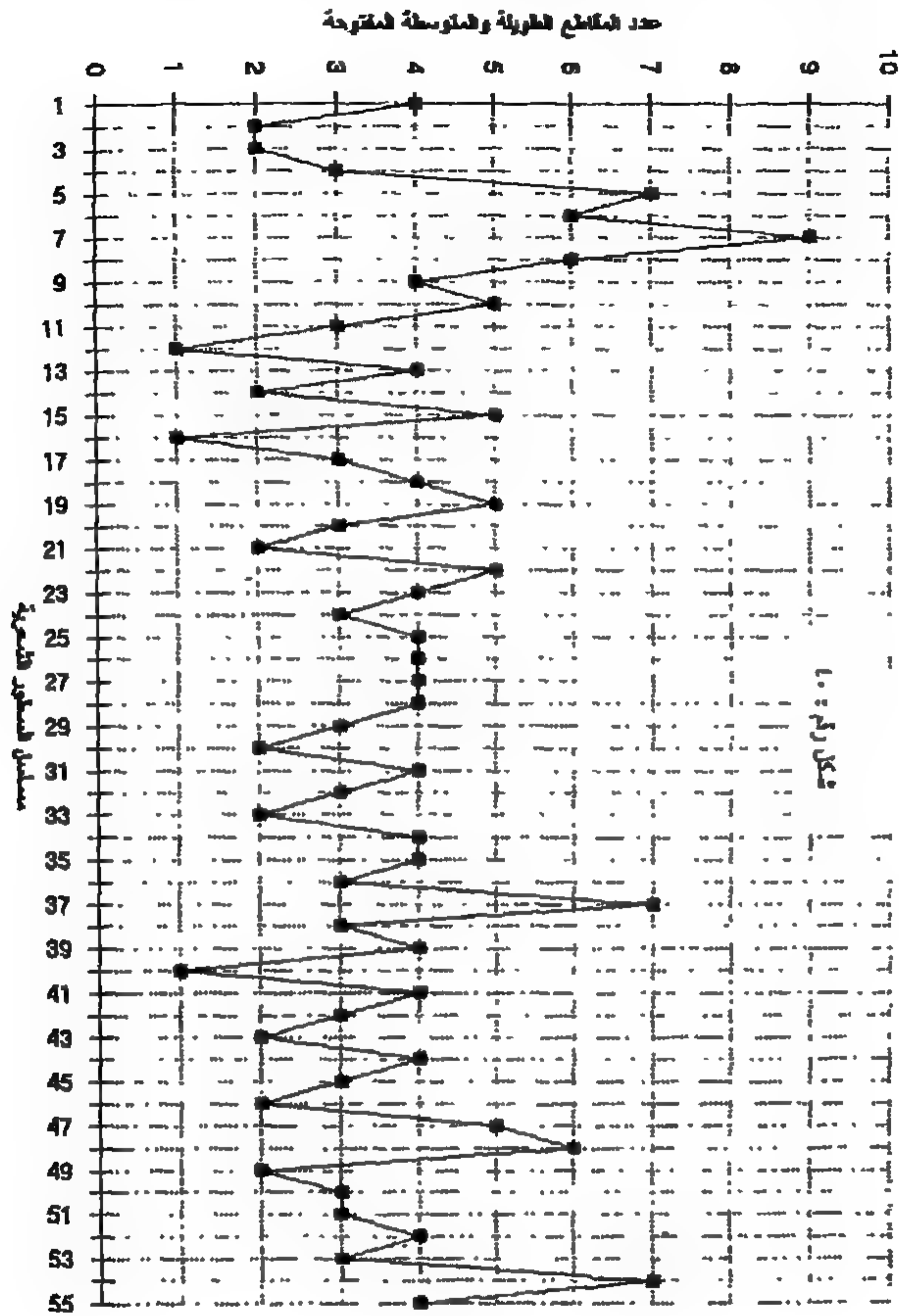
وتجدر الإشارة إلى أن الصورة الشعرية الواحدة فى النص قد تحوى سطوراً شعرية بها مقاطع طويلة أو متوسطة مفتوحة قليلة وأخرى كثيرة والعكس ، ولذلك يرجع التشكيل إلى عملية شيوخ هذه المقاطع أو عدم شيوخها فى معظم السطور الشعرية المكونة للصورة أو النص .

كما أن العدد هنا لا يقاس على كل القصائد وكل السطور الشعرية لكنه يقاس بالنسبة للعدد الكلى لكل المقاطع فى السطر الشعرى الواحد . فقد يحوى سطر شعرى واحد مقطعين صوتيين متوسطين مفتوحين فقط وكل المقاطع الأخرى القصيرة لا تتجاوز هذا العدد أو تجاوزه بنسب قليلة، وحينئذ تكون السمة الغالبة فى التشكيل الصوتى هى التطويل الصوتى .

ونظن أن نسبة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة إذا زادت عن المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الطويلة بنسبة (٥ : ١) تقريباً أدى ذلك إلى وضوح التطويل الصوتى فى النص ومن ثم إلى بطء حركة الصوت الإيقاعى فى السطر الشعرى . ولكن إذا زادت عن ذلك بكثير ، حينئذ يؤدي هذا إلى عدم وضوح التطويل الصوتى وشيوع قصر التشكيل الصوتى ، ومن ثم يؤدي إلى سرعة حركة الصوت الإيقاعى .

والشكل البيانى رقم (٤٠) يوضح مدى سرعة الصوت الإيقاعى فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» .

شكل بياني رقم (٤٠) مسار سرعة الصوت الإيقاعي في (شناشيل ابنة الجليبي)



مسار سرعة الصوت الإيقاعي في: شناشيل ابنة الجليبي

ويتضح لنا من خلال هذا الشكل أن سرعة الصوت الإيقاعى تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع مؤشر المقاطع الصوتية إلى أعلى مما يدل على أن التناسب بينهما عكسى .
ومن ثم فإن السطر الشعري السابع قد مثلَّ أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص الشعري ، ففيه ارتفع مؤشر المعادلة إلى أعلى نقطة له . ونسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فى هذا البيت تساوى فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة مع المتوسطة المغلقة والقصيرة . بينما مثلت الأبيات أرقام (١٢ ، ١٦ ، ٤٠) أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ، ففيها انخفض مؤشر المعادلة إلى أسفل نقطة له ، ولم تشكل إلا نسباً ضئيلة فى المعادلة الصوتية الإيقاعية هى على التوالى $(\frac{1}{٢٣} ، \frac{1}{١٧} ، \frac{1}{٧})$ وهى نسب ضئيلة لا تحول دون سرعة الإيقاع الصوتى فى النص الشعري .

وفى قصيدة «مسافر أبدأ» لأحمد عبد المعطى حجازى نجد هذه العلاقة أيضاً بين التشكيل الصوتى للإيقاع والتشكيل الدلالى للنص الشعري، يقول فى الصورة الشعرية الأولى فى القصيدة:

١- أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقنى العلامة

٢- أثير حيثما ذهبت الحب والبغض

٣- وأكره السامة

٤- أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها

٥- لضحكة أطلقها

٦- أو ابتسامة

٧- أسافر الليلة فجأة

٨- ولا أرجو السلامة

وفى هذه الصورة نجد حركة الصوت الإيقاعى فى السطور (١، ٤، ٨)

بطيئة نسبياً فقد تكررت (المقاطع المتوسطة المفتوحة فيها على التوالى (٤، ٣، ٣) مرات وهى تشكل نسبة ٢٥ ٪ تقريباً فى السطرين (٤، ٣) وتشكل ٧٥ ٪ فى السطر الثامن بالنسبة لعدد المقاطع القصيرة . أى أن نسبة المقاطع المتوسطة المفتوحة فى هذه الحالة < (٤ / ١) المقاطع القصيرة فى السطرين (٤، ١) ووصلت إلى ٧٥ ٪ فى السطر الثامن مما يدل على أن التطويل الصوتى فى هذه السطور الثلاثة شكل نسبة واضحة أدت إلى بقاء الحركة الصوتية الإيقاعية ، وذلك نتيجة طول المسافة الزمنية المستغرقة فى عملية الأداء الصوتى لهذه المقاطع . وهذا يتوافق مع التشكيل الدلالى للصورة فى النص من حيث مناجاة الشاعر لذاته ، وتطلعه إلى أرض متسعة رحبة وآمنة لا تحد حركته فيها المتاريس والحدود ، ويضحى بنفسه فى سبيل موقف يؤمن به .

لكن الصفة السائدة فى هذه الصورة يغلب عليها طابع السرعة الصوتية الإيقاعية وذلك لأن خمسة سطور شعرية فى هذه الصورة تتضاءل فيه المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة إلى حد كبير، حيث لم ترد إلا مرة واحدة فى كل سطر ، ما عدا السطر الثانى وردت مرتين وكانت أقل من (١ / ٥) عدد المقاطع القصيرة الأمر الذى أدى إلى اعتماد التشكيل الصوتى فى النص على المقاطع القصيرة اعتماداً كلياً ، وهذه المقاطع - كما ذكرنا - تؤدي إلى سرعة حركة الصوت الإيقاعى فى النص ، يتضح ذلك فى السطر (٢، ٣، ٥، ٦، ٧) وننظر على سبيل التمثيل للسطر السابع سوف نجد أن المقاطع المتوسطة لم ترد إلا مرة واحدة فى مقابل تسع مرات مقاطع قصيرة ومتوسطة مغلقة. ومن ثم نشعر بسرعة الإيقاع حتى عند النطق بهذه السطور الشعرية .

ولما كانت الغلبة فى هذه الصورة للسطور الشعرية السريعة الإيقاع لذلك كانت السمة الغالبة على الصورة هى سرعة الصوت الإيقاعى ، وهذا

يتوافق مع المعنى الدلالي للصورة الذي يدور حول رغبة الذات في التحرير والانطلاق من القيود ، وإثارة الحب والبغض أينما حلت ، وكراهيتها للسكون والاستسلام ورحيلها الدائب دون أمل في النجاة ، ولعل المعانى الحركية للأفعال الواردة فى هذه السطور تتوافق مع هذه السرعة الإيقاعية مثل : «أعبر ، لا توقفنى ، أثير ، ذهبت ، أدفع ، أقولها ، أطلقها ، أسافر» فكل هذه الأفعال تقترن بالحركة السريعة فتجعل الصورة دينامية على مستوى المعنى ومستوى التشكيل الصوتى .

وإذا انتقلنا إلى الصورة الشعرية الثانية فى القصيدة يقول فيها الشاعر :

٩- أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات

١٠- بما تبقى فى فؤادى من ثبات

١١- وفى خيالى من وسامة

١٢- أمسح هذه المناظر المقامة

١٣- حتى يلوح مأمنى فى القاع

١٤- رطباً متكسر الشعاع

١٥- ويصهل الجواد عاكساً لجامه»

نجد أن حركة الصوت الإيقاعى بطيئة فى سطور هذه الصورة الشعرية ، وذلك لأن المقاطع المتوسطة المفتوحة تشكل ملمحاً واضحاً فى المقاطع الصوتية الكلية . بحيث إنها لم تقل عن ٢٥ ٪ من عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة ماعدا السطر الرابع عشر تكرر فيه المقطع الطويل مرة واحدة فى مقابل ثمانى مرات للمقاطع القصيرة والمتوسطة والمغلقة .

ومن ثم يمكن القول إن معظم سطور هذه الصورة جاءت سرعة الصوت الإيقاعى فيها بطيئة ، فقد تكررت المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة على التوالى (٣-٦-٤-٣-٣-١-٣) وهذه المرات التكرارية تشكل ملمحاً واضحاً فى التشكيل الصوتى للنص الشعرى . وهذا البطء الإيقاعى يتوافق

مع المعانى الدلالية التى تطرحها الصورة الشعرية ، والمتمثلة فى مخاطبة الذات لذاتها إذ ما يزال مشرداً يجوب البلاد من موضع لآخر لا يجد ظلاً غير ظل المركبات الراحلة ، وقد أضناه التعب ، إنه يمسح بعينه كل المناظر المقامة حتى يجد مأوى لذاته الضائعة ويصهل الفرس العربى القادم . فهذا الإيقاع البطيء يتوافق مع حالات الانكسار التى تشعر بها الذات ، ومع حالات المناجاة التى تناجى فيها الذات المخلص القادم الذى لم يأت بعد ، فضلاً عن توافقها مع حالات الاسترجاع النفسى .

ويستمر مسار حركة الإيقاع الصوتى فى النص الشعرى فى الصورة الشعرية الثالثة ، يقول الشاعر :

١٦- أعبر أرض المدن السماء

١٧- بادی الجهامة

١٨- أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو فى الطريق

١٩- أمنح قلبى كل يوم لفتاة

٢٠- أو صديق

٢١- لكنتى ألبى الإقامة،

ونجد الإيقاع الصوتى فى هذه السطور الشعرية يتسم بالسرعة فى كل السطور ما عدا السطرين الشعريين (١٧- ١٨) . ويرجع ذلك أيضاً إلى اعتماد كل هذه السطور على المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة ، ولم تشكل فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة ملمحاً مؤثراً إلا فى السطر الشعرى الثامن عشر ، ولذلك يأتى عدد هذه المقاطع المتوسطة المفتوحة فى هذه السطور الشعرية على النحو التالى (١- ٢- ٦- ٢- ١- ٢) .

ومن ثم يتضح أن كل السطور الشعرية - ما عدا السطرين المشار إليهما - اعتمدت على الإيقاع الصوتى السريع ، وهذا يتوافق مع طبيعة تشكيل المعنى الدلالي للصورة ، فهى تدور حول ضياع الذات وشعورها بالغرابة

وانتقالها من موضع لآخر فى حيرة وقلق دون أن تستقر فى مكان معين . وهذا التوتر النفسى الذى تعيشه الذات يتوافق مع سرعة الإيقاع الصوتى فى الصورة الشعرية ، لأننا نجد الذات هنا متقلبة ومتوترة وحائرة ومن ثم يأتى التشكيل الصوتى السريع نسبياً ليعبر عن هذا التوتر . بينما نجد الإيقاع يبطئ بعض الشيء فى السطر الثامن عشر نتيجة استغراق الشاعر فى الحزن والقنامة الليلية المظلمة ولا يملك غير الشدو فى الدروب والمتاهات المظلمة ، وطبيعة المعنى فى هذا السطر يتوافق مع المقاطع المتوسطة المفتوحة ، لأن الذات لا تتقل بسرعة كما فى السطور السابقة واللاحقة لكنها تركز لليل الطويل ، ولذلك يلجأ للتطويل الصوتى فى كلمات (أطفو - على - ليلاتها - الزرقاء - أشدو - الطريق) . ولكن هذا السطر وفق المنظومة الكلية لسطور هذه الصورة الشعرية لا ينفى السرعة الصوتية الإيقاعية التى سيطرت على كل الصورة . ولكن لكون النفس الإنسانية للشاعر دائماً متقلبة وفقاً لحالاته الشعورية لذلك يسرع الإيقاع ويبطئ وفقاً لهذه الحالة ولطبيعة المعانى الدلالية المطروحة فى النص . وفى الصورة الشعرية الأخيرة فى هذا النص نجد أن حركة الصوت الإيقاعى اتسمت بالبطء مرة أخرى بعد أن كانت سريعة نسبياً فى الصورة السابقة يقول الشاعر :

٢٢- تغريتنى بالحب يا صديقتى

٢٣- فمن ترى يضمن لى موتاً بلا ندامة

٢٤- ومن ترى

٢٥- يضمن لى فى هذه المدينة .. القيامة

وهنا يتضح اعتماد هذه السطور على الحركة الإيقاعية البطيئة ، وترجع إلى أن المقاطع المتوسطة المفتوحة شكلت ملمحاً بارزاً فى منظومة المقاطع الصوتية الكلية فقد زادت نسبة المقاطع المتوسطة المفتوحة عن ٢٥ ٪ من منظومة المقاطع الكلية ، وهذه المقاطع تعتمد على التطويل الصوتى نظراً

لاستغراقها مسافة زمنية أطول من غيرها وقد جاء عدد هذه المقاطع على التوالي (٥ - ٤ - ١ - ٥) وهى نسبة تمثل ٥٠ ٪ من عدد المقاطع المتوسطة المغلقة والقصيرة . الأمر الذى يؤكد اعتماد هذه الصورة على التطويل الصوتى ومن ثم على الحركة الصوتية البطيئة .

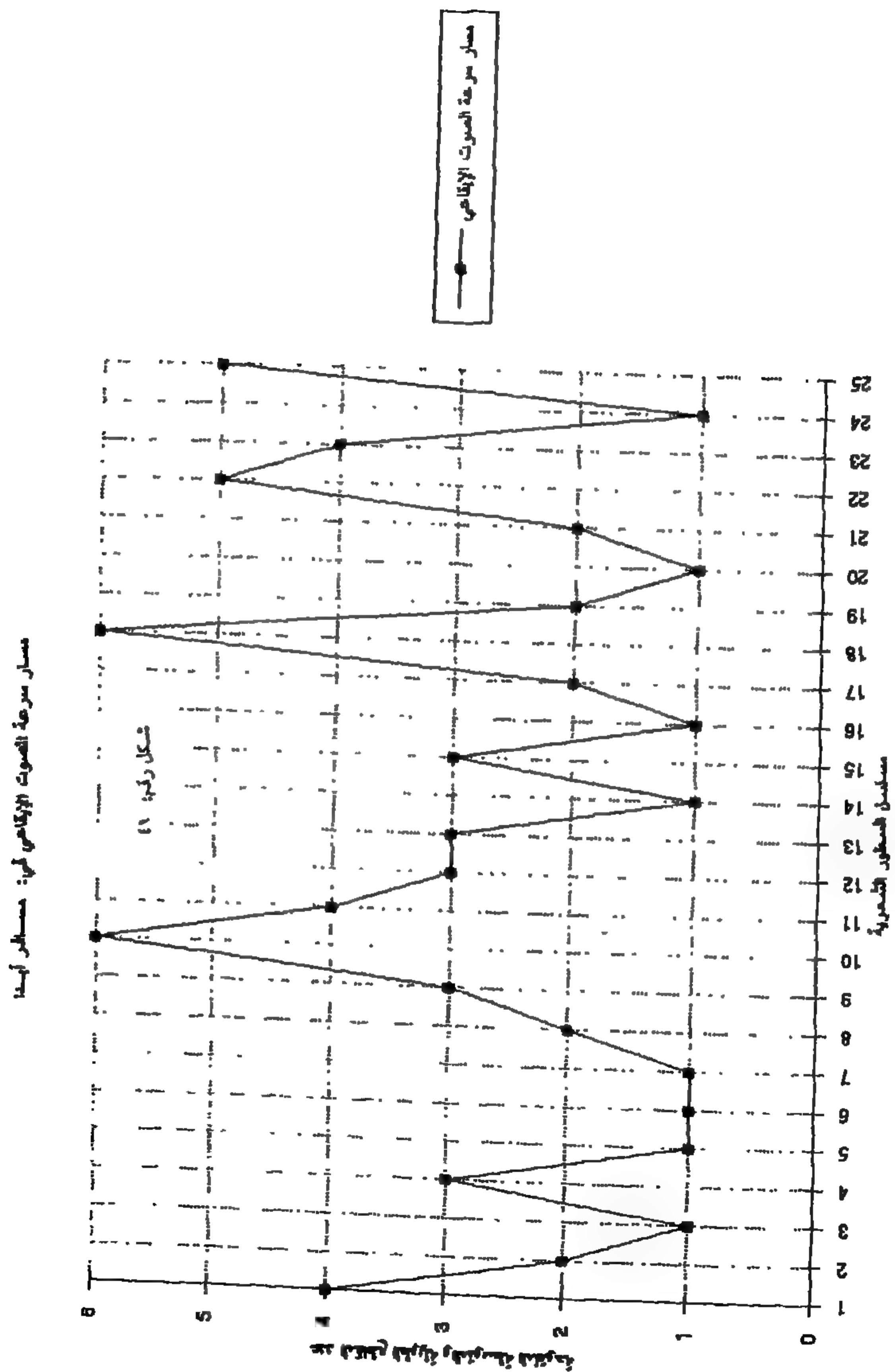
وهذه الحركة الصوتية البطيئة تتوافق بدورها مع المعانى الدلالية التى تطرحها الصورة الشعرية . وهى تدور حول حالة الضياع التى يعيشها الشاعر بحثاً عن واحة للأمان ، كما أنه فقد الاطمئنان حتى لأقرب الشخصيات إليه وهى صديقه ، ويتساءل باستنكار عمن يضمن له موتاً بلا ندامة ، أو يضمن أن تقوم قيامته فى هذه الأرض ، وهذا تعبير عن حالة الانكسار التى تعيشها الذات فقد فقدت الاستقرار والأمن والحياة ، والتعبير عن هذه الحالة يحتاج إلى تشكيل صوتى طويل يتوافق مع حالات الأسى والضياع التى يعيشها الشاعر .

والشكل البيانى رقم (٤١) يوضح مدى سرعة الصوت الإيقاعى فى قصيدة «مسافر أبداً» من أولها إلى آخرها .

ويتضح لنا من خلال هذا الشكل أن سرعة الصوت الإيقاعى تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع مؤشر المقاطع الصوتية إلى أعلى ، مما يدل على أن التناسب بينهما تناسب عكسى أيضاً . فضلاً عن توافق سرعة الصوت وبطئه مع التشكيلات الدلالية للصورة الشعرية .

وفيه مثل السطر الشعرى العاشر أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص ، حيث تساوت فيه نسب المعادلة الصوتية الإيقاعية (١ : ١) وهذا قليل الحدوث فى النص الشعرى لأن المقاطع المتوسطة المفتوحة جاءت مساوية للقصيرة والمتوسطة المغلقة بنسبة (٦ : ٦) بينما مثلت السطور الشعرية أرقام (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٤) أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ،

شكل بياني رقم (٤١)
مسار سرعة الصوت الإيقاعي في (مسافر أبدا)



حيث انخفض مؤشرها إلى أدنى حد له في الشكل البياني ولم تشكل إلا نسبة ضئيلة في المعادلة الصوتية غير أن السرعة تتناسب عكسياً مع الحركات الصوتية الطويلة أو المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة ●

المخاتمة

استطاعت هذه الدراسة التوصل إلى مجموعة النتائج الآتية :

١ - هناك علاقة بين المقاطع الصوتية ونستطيع أن نجمل هذه العلاقة في المعادلة التالية :

I - عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (CV) + ص ح ص (CVC)

II - عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVVC)

III - عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية = الأصوات الحركية القصيرة + الأصوات الحركية الطويلة

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

وهذه المعادلة يمكن تطبيقها على أى نص لغوى أو أدبى ولا سيما النص الشعرى ، وإذا كان أحد طرفى المعادلة مجهولاً والآخر معلوماً يمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول دون اللجوء إلى العملية الإحصائية للنص .

٢- إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة يتوافق مع ما توحى به المقاطع القصيرة والمقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة من حيث الترابط الصوتى والإيقاعى السريع نتيجة قصر اللحظة الزمنية المستغرقة فى النطق - كما تعبر عن الحالات الشعورية ولا سيما الآهات النفسية الحبيسة فى النفس الإنسانية . وما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحى به المقاطع

الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، من حيث التعبير عن التطهير النفسى وذلك عن طريق إخراج الآهات النفسية بدلاً من حبسها ، ولذلك يكون الإيقاع الصوتى بطيئاً نتيجة طول اللحظة الزمنية المستغرقة فى نطق هذه المقاطع .

٣- من خلال العملية الإحصائية للعديد من النصوص الأدبية ولا سيما نصوص الشعر الكلاسيكى والحر اتضح لنا أن صوت الفتحة بشقيه الطويل والقصير له موضع الصدارة يليه بعد ذلك صوت الكسرة بشقيه الطويل والقصير وأخيراً يأتى صوت الضمة بشقيه الطويل والقصير أيضاً . وهذا التابع المنتظم فى معظم النصوص الشعرية يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية وقد يرجع هذا التابع المنتظم لطبيعة التشكيل اللغوى للنص من ناحية ، ولتوافق صوت الفتحة مع حركية الأداء الصوتى أكثر من غيره من ناحية أخرى . لأننا دوماً نحتاج لعملية الشهيق أثناء الكلام أى نحتاج إلى صوت الفتحة لفتح الفم ودخول كمية الهواء الملائمة بسهولة ، حتى تستمر عملية الكلام بيسر وتلقائية . لكننا نظن أن جانب التراكيب اللغوية للنص هى التى لها دور بارز فى عملية التابع هذه ، وما يعنينا فى هذا الجانب أن التابع المنتظم للأصوات الحركية يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص الشعرى .

٤- زيادة الأصوات المرققة فى النص الشعرى على ما عداها من أصوات متوسطة ويرجع هذا إلى طبيعة التراكيب اللغوية من ناحية وإلى قلة الأصوات العربية المفخمة أو المتوسطة وإلى طبيعة الموضوعات التى يعنى بها الشعراء فى قصائدهم من ناحية ثانية ، وهى موضوعات تعبر عن الانكسار والضياع والعجز والقهر السياسى . ومن ثم لم يجد الشاعر المعاصر ضرورة فنية أو موضوعية للجوء إلى الأصوات اللغوية المفخمة . وما يعنينا هنا هو أن التابع المنتظم ما بين الأصوات المفخمة والمتوسطة والمرققة يسهم فى التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى حيث تأتى دائماً الأصوات المرققة

فى موضع الصدارة يليها الأصوات المفخمة والمتوسطة . كما أن هذه الأصوات تتوافق مع الحالات الشعورية للذات فى النص الشعرى .

٥- التناسب بين الأصوات الصامتة للجهر والهمس بنسبة (١ : ٢) تقريباً فى معظم النصوص الشعرية ، وتوافق الأصوات المجهورة مع الصيحات العالية ، حيث تحاول الذات الجهر بصوتها للتعبير عن القيود والحصار والضياع الذى يلحق بها ، بينما تتوافق أصوات الهمس مع حالات المناجاة النفسية والأصوات الخافتة التى تصل للسامع واضحة دون الصياح بها . فضلاً عن توافق أصوات الجهر والهمس مع الحالات الشعورية للذات غير أن ما يعنينا هنا أيضاً هو أن التابع المنتظم لها - حيث تكثر أصوات الجهر يليها الهمس - يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص .

٦- إن التماثل الصوتى التطابقى أو التقاربى لكل نمط من أنماط المقاطع الصوتية ولكل نمط من أنماط الحركات الصوتية، ولكل من أصوات الجهر والهمس أو الصيغ التفعيلية أو الجرس الصوتى أو التنغيم يسهم جميعه فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعرى .

٧- إن الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص « الشعرى الكلاسيكى » جاءت ثابتة على وتيرة واحدة فقد كان فيها مسار الإيقاع الصوتى منتظماً ولا سيما فى الصيغ التفعيلية والمقاطع الصوتية والتنغيم والجرس الصوتى للقافية ، ففيها وجدنا المسار الصوتى الإيقاعى للنص من خلال هذه الأصوات يسير فى خط مستقيم ، بينما نجد فى هذه المسارات الصوتية لنفس هذه الأصوات يسير فى خط مُنْحَنٍ أو متعرج طوال النص الشعرى فى قصيدة « الشعر الحر » .

٨- إن الاعتماد على معيار صوتى واحد فى استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص لا يعد كافياً للحكم على تشكيل الصوت الإيقاعى ، بل لا بد من تضافر كل المؤثرات الصوتية النوعية لتشكيل الهندسة الكلية

الإيقاعية للنص . لأن البنية الصوتية للنص كل لا يتجزأ ومن هذا الكل يمكن استنتاج العلاقة بين البنية الصوتية والمعاني الدلالية فى النص .

٩- إن التقسيم البنائى للهندسة الصوتية يبدأ بأصغر وحدة صوتية فى النص وهى وحدات الصوامت والصوائت وتتابعها تتابعاً مطرداً فى النص ، وينتهى بالصيغ الصوتية التفعيلية التى تشكل بدورها الوحدة الصوتية الكبرى للنص ، ومن هذا البناء التصاعدي - كما هو موضح فى الكتابة الصوتية للنصوص - يتشكل البناء الهندسى للصوت الإيقاعى فى النص .

١٠- هناك علاقة متداخلة بين كل المؤثرات الصوتية للنص - المقاطع ، الحركات ، الهمس ، الجهر ، النبر ، التنغيم ، الصيغ الصوتية التفعيلية - وبين الهندسة الصوتية ، ولذلك يؤثر أى تغيير يطرأ على أى منها على الأنواع الأخرى من ناحية ومن ثم على الهندسة الصوتية للنص من ناحية ثانية .

١١- هناك علاقة بين سرعة الإيقاع الصوتى والتشكيل الدلالي للنص ، فالتشكيل الشعرى الذى يعتمد على التذكر والاستحضار والمناجاة والتداعى النفسى غالباً ما يكون الإيقاع الصوتى فيه بطيئاً نتيجة اعتماده على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (CVV) والمقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (CVVC) والحركات الصوتية الطويلة ولا سيما أصوات المد واللين . وهى أصوات تقل السرعة فيها نتيجة طول المساحة الزمنية المستغرقة فى نطقها .

أما الصورة الشعرية التى تعبر عن الأحداث السريعة والتنقلات المتحركة السريعة أيضاً فإن إيقاعها الصوتى يكون سريعاً ، وذلك لاعتمادها على المقاطع القصيرة ص ح (CV) والمقاطع المتوسطة المغلقة ص ح ص (CVC) وهى مقاطع صوتية لا تحتاج مسافة زمنية طويلة عند نطقها ، بل يكون نطقها سريعاً ومن ثم تتوافق مع الإيقاع السريع والأحداث ذات الإيقاع السريع فى النص الشعرى .

ومن ثم يمكن القول : إن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، فكلما كثرت هذه المقاطع عن (١ / ٥) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً حينئذ يكون لها تأثير واضح . ولكن إذا قلت عن (١ / ٥) حينئذ لا يكون لها تأثير واضح في سرعة الإيقاع . أى يكون النص سريعاً ولا تؤثر هذه النسبة القليلة على مسار سرعته الحركية . وتجدر الإشارة إلى أن نسبة (١ / ٥) هذه تقريبية وليست قاطعة ، وكلما قلت يتضاءل تأثيرها . وكلما زادت يزيد تأثيرها ، واختيارنا لرقم (١ / ٥) من منطلق تجربتنا على النصوص التى طبقنا عليها، ولكن تظل هذه النسبة تقريبية وليست قطعية ، غير أن ما نطمئن إليه هو أن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة ، وتناسباً طردياً مع المقاطع القصيرة .

ونستطيع التعبير عن هذه العلاقة بالمعادلة الآتية :

$$\therefore \text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة} = \text{قيمة} < \frac{1}{5} \text{ تقريباً}$$

$$\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}$$

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون بطيئة نسبياً .

$$\therefore \text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة} = \text{قيمة} > \frac{1}{5} \text{ تقريباً}$$

$$\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}$$

∴ فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون سريعة نسبياً .

$$\text{وعليه فإن} = \frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة} + \text{المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة} + \text{المقاطع المتوسطة المغلقة}}$$

قيمة معينة وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعي .

وتجدر الإشارة إلى أن هندسة السرعة الإيقاعية الصوتية في «القصيدة الكلاسيكية» ثابتة نتيجة سيرها على وتيرة واحدة متقاربة في كل النص الشعري ، فإذا زاد غمط معين من المقاطع الصوتية أو نقص في بيت شعري واحد ظل هذا النقص أو الزيادة سائداً في كل الأبيات الشعرية للنص . ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعاني متقارباً إلى حد كبير في معظم بني النص ، فإذا اتسم الإيقاع الصوتي في بيت واحد بالسرعة امتد ذلك إلى الأبيات الأخرى والعكس صحيح .

وهذه السرعة الثابتة أو الموحدة تقريباً في معظم أبيات النص الكلاسيكي لا تجدها بهذا التوافق في قصيدة الشعر الحر ، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ومن ثم يمكن أن يسرع الإيقاع الصوتي في سطر معين أو صورة معينة ثم يبطئ في سطر آخر أو صورة شعرية أخرى في نفس القصيدة . ولذلك كثيراً ما يتسم نص الشعر الحر بالمفارقة على مستوى الموقف والصورة واللفظ ، وقليلاً ما نجد هذه المفارقة في النص الكلاسيكي . ويرجع ذلك إلى أن الإيقاع الداخلي والخارجي في قصيدة الشعر الحر في حالة تغير ، لكنه في القصيدة الكلاسيكية غالباً ما يكون في حالة ثبات ●

هوامش البحث

للمزيد انظر :

- 1- Voir. J.Molino et. j. Tamine, Introduction a l' analyse Linguistique de lapoesie. p.u.f. Paris. 1982. p.p 58-59.
- 2- D.Delaset j. filliolet. linguistique Poetique, larous UNV. 1973, P. 161
- (٣) للمزيد حول قصيدة الضوضاء انظر على الشوك : الدادائية بين الأمس واليوم ، بدون تاريخ ، المؤسسة التجارية بيروت. ص (١) وما بعدها، ط (٣). وفي هذه الدراسة يشير إلى محاولات الشاعر الإنجليزي «ماريتي» الذي كان يلقي قصيدته مصحوبة بأصوات وإيقاعات صاخبة كقرع الطبول . إلا أننا لا نعنى هنا بهذه المحاولات الصوتية . لكننا نعنى بتحويل أى نص شعري من نص مكتوب إلى منطوق واستنباط مسار الهندسة من خلال النص المنطوق .
- (٤) مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة . مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ١٩٧٠ .
- (٥) دكتور كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤ .
- (٦) دكتور أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى ، القاهرة ١٩٨٣ ، محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر ، مطبعة المدينة ، القاهرة ١٩٨٥ .
- (٧) دكتور سيد البحرأوى : العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٣ .
- (٨) دكتور جوزيف شريم : بحث الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة «عالم الفكر ، الكويت ، يونيو سنة ١٩٩٤ ، ص ٩٥ .
- (٩) للمزيد حول قضية « الصوت والمعنى » انظر : ابن جنى الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ١٥٢ / ٢ ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥ ، سيبويه «الكتاب» ٢١٨ / ٢ المطبعة الأميرية بولاق ١٣١٧ هـ ابن دريد « الاشتقاق » ص ١٧٦ - ٥٧٦ تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي القاهرة سنة ١٩٥٨ فخر الدين الرازى «الفراسة » تحقيق يوسف مراد ص ١٦١ ، الجاحظ «البيان والتبيين » ، تحقيق ، عبد السلام هارون ٧٩ / ١ ، د. إبراهيم أنيس «دلالة الألفاظ» ص ٦٧ ط (٢) الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٤ ، «الأصوات اللغوية» ص ١٣٦ - ١٩٥٣ القاهرة

- سنة ١٩٦١ ، ماريوباي «أسس علم اللغة» ص ٩٢ ترجمة د. أحمد مختار عمر ، منشورات جامعة طرابلس ١٩٧٣ . عبد الكريم مجاهد بحث « العلاقة بين الصوت والمدلول » ضمن كتاب دراسات في اللغة بغداد سنة ١٩٨٦ ، فرديناندى سوسير «دروس في الألسنية العامة» ص ١١١ تعريب صالح الفرماوى الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٥ د. كمال بشر «الأصوات» دار المعارف سنة ١٩٧٥ ص ١٧٣ وما بعدها د. عبد الرحمن أيوب «أصوات اللغة» ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٨ «الكلام إنتاجية وتحليلية» الكويت سنة ١٩٨٤ د. محمود عوني عبد الرؤوف «القافية والأصوات اللغوية» ، القاهرة سنة ١٩٧٧ د. محمود فهمى حجازى «أسس علم اللغة» دار الثقافة القاهرة سنة ١٩٧٩ د. سعد مصلوح «دراسة السمع والكلام» عالم الكتب سنة ١٩٨٠ ترجمته لكتاب «مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام» القاهرة سنة ١٩٧٨ د. ماهر هلال «جرس الألفاظ ودلالاتها» بغداد سنة ١٩٨٠ ، د. أحمد كشك «من وظائف الصوت اللغوى»، القاهرة سنة ١٩٨٣ «القافية تاج الإيقاع الشعري» ، القاهرة سنة ١٩٨٣ ، «محاولات التجديد فى إيقاع الشعر» ، القاهرة سنة ١٩٨٣ ، د. مصطفى شحاته «لغة الهمس» هيئة الكتاب ، القاهرة سنة ١٩٧٢ ، وكريم حسام الدين «الإشارة الجسمية» ، الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٢ د. محمد العبد «اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة» ، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة . وانظر للباحث «من الصوت إلى النص نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري» ، عالم الكتب ، القاهرة سنة ١٩٩٣ ، هيئة قصور الثقافة ، كتابات نقدية سنة ١٩٩٦ .
- (١٠) كريستوفر كودويل : الوهم والواقع ، دراسة فى منابع الشعر ، دار الفارابى سنة ١٩٧٩ ت توفيق الأسدى ص ١٨ .
- (١١) محمد الماكرى : الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتى ص ١٣٦ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء سنة ١٩٩١ .
- (١٢) نفسه ص ١٣٧ .
- (١٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ص ٢٤٥ .
- (١٤) وللمزيد انظر الرمزية الصوتية العالمية التى صدرت حتى عام ١٩٩٣ وبيانها كالتالى :

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 1993)

CONSONANTS (PULMONIC)

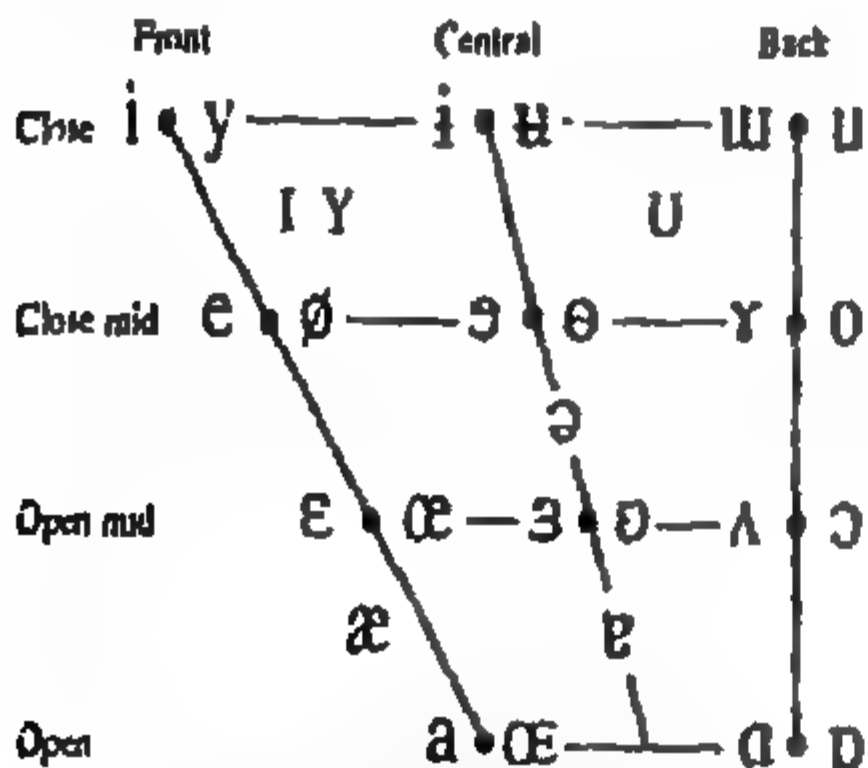
	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b		t d			ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ	n			ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ		r						ʀ		
Tap or Flap			ɾ			ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative			ɬ ɮ								
Approximant		ʋ	ɹ			ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant			l			ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulation judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

Clicks	Voiced implosives	Ejectives
o Bilabial	b Bilabial	' as in
Dental	d Dental/alveolar	p' Bilabial
! (Post)Alveolar	f Palatal	t' Dental/alveolar
‡ Palatoalveolar	g Velar	k' Velar
Alveolar lateral	g' Uvular	s' Alveolar fricative

VOWELS



Where symbols appear in parentheses, the one to the right represents a rounded value.

OTHER SYMBOLS

M	Voiceless labial velar fricative	ɕ ʑ	Alveolo-palatal fricatives
W	Voiced labial velar approximant	ɭ	Alveolar lateral flap
ɮ	Voiced labial palatal approximant	ɥ	Simultaneous \int and χ
ɰ	Voiceless epiglottal fricative		Allophones and double articulation can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary
ʁ	Voiced epiglottal fricative		
ʕ	Epiglottal plosive		

SUPRASEGMENTALS

		LEVEL		CONTOUR	
Primary stress	ˈ	ˈ	Extra high	ˈ	Rising
Secondary stress	ˈ	ˈ	High	ˈ	Falling
Long	ː	ː	Mid	ː	High rising
Half long	ˑ	ˑ	Low	ˑ	Low rising
Extra short	˘	˘	Extra low	˘	Rising falling
Syllabic break	ɹ̩	ɹ̩	Downstep	ɹ̩	Global rise
Minor (foot) group	ˌ	ˌ	Upstep	ˌ	Global fall
Major (intonation) group	ˎ	ˎ		ˎ	
Linking (absence of a break)	˚	˚		˚	

DIACRITICS

Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. $\tilde{\text{q}}$

Voiceless	$\underset{\cdot}{n}$ $\underset{\cdot}{d}$	Breathily voiced	$\underset{\cdot}{b}$ $\underset{\cdot}{a}$	Dental	$\underset{\cdot}{t}$ $\underset{\cdot}{d}$
Voiceal	$\underset{\cdot}{s}$ $\underset{\cdot}{z}$	Creaky voiced	$\underset{\cdot}{b}$ $\underset{\cdot}{a}$	Apical	$\underset{\cdot}{t}$ $\underset{\cdot}{d}$
Aspirated	t^h d^h	Linguolabial	$\underset{\cdot}{t}$ $\underset{\cdot}{d}$	Labial	$\underset{\cdot}{t}$ $\underset{\cdot}{d}$
More rounded	$\underset{\cdot}{\phi}$	Labialized	t^w d^w	Vocalized	\bar{e}
Less rounded	$\underset{\cdot}{\phi}$	Palatalized	t^j d^j	Nasal release	d^N
Advanced	$\underset{\cdot}{\mu}$	Velarized	t^Y d^Y	Lateral release	d^L
Retracted	$\underset{\cdot}{i}$	Pharyngealized	t^f d^f	No audible release	d^0
Centralized	\bar{e}	Vocalized or pharyngealized	\ddot{t}		
Mid-centralized	\bar{e}	Raised	$\underset{\cdot}{e}$ ($\underset{\cdot}{J}$ = voiced alveolar fricative)		
Syllabic	$\underset{\cdot}{J}$	Lowered	$\underset{\cdot}{e}$ ($\underset{\cdot}{\beta}$ = voiced bilabial approximant)		
Non-syllabic	$\underset{\cdot}{e}$	Advanced Tongue Root	$\underset{\cdot}{e}$		
Rhoticity	$\underset{\cdot}{\partial}$	Retracted Tongue Root	$\underset{\cdot}{e}$		

- (١٥) ومنهم على سبيل التمثيل الدكتور كمال بشر في كتابه « الأصوات العربية » ص ٣٥ ، ١٥٠ ، والدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « الأصوات اللغوية » والدكتور أحمد مختار عمر في « دراسة الصوت اللغوي » ص ٢٦٧ ، والدكتور سعد مصلوح في « دراسة السمع والكلام » وغيرهم .
- (١٦) انظر : A. J. Greimas, la semantique structurale, paris, L. arousse. 1966. وانظر أيضاً : د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص ٢٠ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط (٣) ، سنة ١٩٩٢ .
- (١٧) انظر : Francois Rastier “systematique des isotopies” in Essais de semiotique, Larousse, paris, 1972. p. 82.
- (١٨) انظر : .Groupe M., la Rhetorique de la poesie PUF, 1977, p. 35.
- (١٩) هذه القصيدة ألقاها الشاعر بصوته في نادي الجسرة الثقافي بمدينة الدوحة بدولة قطر في ١١ / ١٠ / ١٩٩٣ والتسجيل الصوتي للنص مودع بالمكتبة الصوتية للنادي، واستطعنا الحصول على نسخة مسجلة بالصوت والصورة (شريط فيديو كاسيت) وقد احتفظنا بنسخة منه للتوثيق العلمي . وقمنا بتحليل الحزم الصوتية والكتابة الصوتية للنص . والقصيدة أيضاً منشورة ضمن كتاب قضايا ثقافية مجلد ٦ صادر عن نادي الجسرة الثقافي بالدوحة سنة ١٩٩٥ . كما أنها منشورة بديوان الشاعر مجلد ٢ ص ١٨٠ بديوانه (لعينى أم بلقيس) الأعمال الشعرية ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٦ م .
- (٢٠) قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» للسياب قد حصلنا عليها مسجلة بصوته في شريط كاسيت مع الشاعر حسن توفيق ، واعتمدنا في التحليل الطيفي للقصيدة على هذا النص المنطوق أما قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبد المعطى حجازي ، فقد اعتمدنا في تحليلها على النسخة المسجلة بصوت الشاعر وصورته في «شريط فيديو كاسيت» بمكتبة نادي الجسرة الثقافي ، وكان الشاعر قد ألقى هذه القصيدة في مدينة الدوحة في ١٣ / ٨ / ١٩٨٩ . ونحن بدورنا نحتفظ بنسخة من هذا التسجيل، ونسخة من تسجيل قصيدة السياب وذلك للتوثيق العلمي . وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة السياب قد كتبت في لندن في ٢٤ / ٢ / ١٩٦٣ .
- (٢١) تجدر الإشارة إلى أن كلمة (هباءً) مكتوبة في الديوان (هواء) ونظن أنه خطأ مطبعي وقد اعتمدنا في التصحيح على صوت الشاعر نفسه ، وهذا يؤكد أهمية الاعتماد على النص المنطوق .
- (٢٢) انظر : د. كمال محمد بشر ، علم اللغة العام ، القسم الثاني « الأصوات » ص ١٣٧ ، دار المعارف ، ط (٤) ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥ م .

- (٢٣) انظر : حول التفخيم والترقيق د. كمال بشر ، مرجع سابق ص ١٤٨ وما بعدها ، د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ص ٢٧٨ وما بعدها ، عالم الكتب ط (٣) سنة ١٩٨٥ ، وقد عدت بعض الدراسات اللغوية صوت اللام ضمن الأصوات المفخمة وذلك فى أشكال معينة منها لفظ الجلالة «الله» ، إذا جاورت السواكن المفخمة ، كما عدت صوت الراء ضمن الأصوات التى تفخم فى مواضع وترقق فى موضع أخرى . فتفخم إذا وقعت بعد سواكن مفخمة وترقق إذا سبقت بكسرة أو ياء من مثل : خسر ، كبيرة ، وللمزيد انظر د. إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٦٦ ط (٤) الأنجلو القاهرة .
- (٢٤) د. أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوى ، ص ٣١٥ ، عالم الكتب القاهرة ، ط (٣) ، سنة ١٩٨٥ م .
- (٢٥) انظر : تقديم الشاعر للقصيد قبل إلقائه لها فى نادى الجسرة الثقافى بالدوحة فى ١١ / ١٠ / ١٩٩٣ وانظر : قضايا ثقافية مجلد ٦ ص ٢٧٩ ، صادر عن نادى الجسرة الثقافى سنة ١٩٩٤ .

الفهرس

٥	فأحة الدراسة
٦	المفهوم
١٠	القيمة التعبيرية للصوت
١٢	العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية
١٩	(١) الهندسة الصوتية المقطعية
٢٠	١-١- المقاطع الصوتية الثابتة
٥٢	١-٢- المقاطع الصوتية المتغيرة
١١٩	(٢) هندسة الحركات الصوتية والمعادلة «المقطحركة»
١٢٢	١-٢- المعادلة «المقطحركة» للنص الثابت
١٣١	٢-٢- المعادلة «المقطحركة» للنص المتغير
١٦١	(٣) الهندسة الصوتية الوصفية
١٦٢	١-٣- هندسة الجهر والهمس
١٧٧	٢-٣- هندسة التنغيم الصوتي
١٨٥	(٤) هندسة السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص
١٨٨	١-٤- السرعة الإيقاعية للنص الثابت
١٩٥	٢-٤- السرعة الإيقاعية للنص المتغير
٢١١	الخاتمة
٢١٧	هوامش البحث

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة	الشاعر والحرامي	عزت الحريري
ليلة العشق والدم	في انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيري
حمدان طليقا	اينارو	د. علي فهمي خثيم
تباريح الوقائع والجنون	تحولات الجحش الذهبي لوكيوس اولوس نرحمة د علي فهمي خثيم	
رقرة الأحلام الملحية	سراديب	عفاف السيد
مخلوقات الأشواق الطائفة	الزجاج المكسور	د. غبريال وهبه
لا أحد يحبك	ينابيع الحزن والمسرة	فتحى سلامة
دنا فتدلى (من دفاتر التدوين ٢)	يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوي
مطربة الغروب	وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
دموع ايزيس	خبرات أنثوية	قاسم مسعد عليوة
أحزان رجل لا يعرف البكاء	حب وظلال	كوثر عبد الدايم
الحب والتتار	ترانزيت	ليلي الشربيني
أيام الفزع في الجزائر	مشوار	ليلي الشربيني
يومية هروب	الرجل	ليلي الشربيني
مسالك الأخبة	رجال عرفتهم	ليلي الشربيني
العاشق والمعشوق	الحلم	ليلي الشربيني
حرب ايطاليا	النغم	ليلي الشربيني
حرب بلاد نمم	الخرابة ٢٠٠٠	محمد الترقاوي
حكايات الديب رماح	كوميديا الانسجام	محمد بركة
الطريق والعاصفة	أشياء لا تموت	محمد صفوت
في لهيب الشمس	إلحاح	محمد عبد السلام العمري
اركبوا دراجاتكم	بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمري
أنا كنده	الخروج إلى النبع	محمد قطب
سيرة عزية الجسر	رشقات من قهوتي الساخنة	محمد محي الدين
شجرة الخلد	الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
شهقة	فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
أيام هند	الهروب مع الوطن	مدوح القديري
المنوع من السفر	تسيح الأسماء	منتصر القفاش
الدميرة	ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
جسد في ظل	حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
الفوز للزمالك والنصر للأهلي	ديسمبر الدافئ	هدى جاد
ليس هناك ما يبهج	خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
لا أحد	فرد حمام	يوسف فاخوري
صعيدى صنع		

شعر ..

أول الرؤيا	إبراهيم زولى
رويدا باتجاه الأرض	إبراهيم زولى
قصائد حب من العراق	البياتى وآخرون
بدلاً من الصمت	درويش الأسوطى
من فصول الزمن الرديء	درويش الأسوطى
تماماً إلى جوار جثة يونسكو	رشيد الغمرى
كانها نهاية الأرض	رفعت سلام
الألوان ترتعد بشراة	شريف الشافعي
صلاة المودع	صبرى السيد
دنيا تناديننا	طارق الزباد
تلف	ظبية خميس
البحر، النجوم، العشب في كف واحدة	ظبية خميس
كتاب الأمكنة والتواريخ	عبد العزيز موافى
حواديت لقنندى	عصام خميس
سيرة الماء	د. علاء عبد الهادى
راقب الألفه	علوان مهدي الجبلانى
إضاءة في خيمة الليل	على فريد
نصف حلم فقط	عماد عبد المحسن
عطر النغم الأخضر	عمر غراب
سراب القمر	فاروق خلف
إشارات ضبط المكان	فاروق خلف
أوراق مسافر	فيصل سليم التلاوى
إذهب قبل أن أبكى	د. لطيفة صالح
الغربة والعشق	مجدى رياض
مشاعر همجية	محسن عامر
غربة الصبح	محمد الفارس
ونس	محمد الحسينى
ليالى العتقاء	محمد محسن
العجوز المراوغ يبيع أطراف النهر	نادر ناشد
هذه الروح لى	نادر ناشد

مسرح ..

هذه الليلة الطويلة	د. أحمد صدقي الدجاني
اللعبة الأبدية ... (مسرحية شعرية) محمد الفارس	
مملكة القروء	محمود عبد الحافظ
دراسات ..	
هاجس الكتابة	د. أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د. أحمد إبراهيم الفقيه
حصار الذاكرة	د. أحمد إبراهيم الفقيه
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
قراءة المعاني في بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
اللغة والشكل	أمجد ريان
المثقفون العرب والتراث	جورج طرابيشى
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة
العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيونى	خليل إبراهيم حسونة
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم
مصر الفرعونية	سليمان الحكيم
البعد الغائب، نظرات في القصة والرواية	سمير عبد الفتاح
رواد الأدب العربى في السعودية	شعيب عبد الفتاح
البواكير في القصة القصيرة	توفى عبد الحميد
رحلة الكلمات	د. على فهمى خسيم
بحثاً عن فرعون العربى	د. على فهمى خسيم
أعلام من الأدب العالمى	على عبد الفتاح
هيمنجواى حياته وأعماله الأدبية	د. غريال وهبة
زمن الرواية، صوت اللحظة الصاخبة	مجدى إبراهيم
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغنى
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	مدوح القديرى
الرواية العربية، رسوم وقراءات	نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة
الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.

الآراء الواردة في الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبنها المركز



احتلت دراسة الأصوات الإيقاعية مكانة كبيرة فى المقاربات الشعرية، سواء كانت مكتوبة و تدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية أو المنطوقة و متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات النطق ، سواء كان هذا الناطق هو مبدع النص أو منتجه أو القارئ للنص قراءة قصدية .

و قد استخدمت هذه الدراسة الأجهزة الصوتية الحديثة و التقنيات المعلوماتية العصرية كى يتم الوصول إلى الهندسة الصوتية الإيقاعية فى شكل علمى بحث لا يقبل التهويمات الذاتية ، و تم استنباط الدلالة الإيحائية و الجمالية من خلال هذه الاشكال الهندسية للصوت الإيقاعى فى النص الشعرى . و امكن التوصل الى معادلة صوتية علمية أو نظرية صوتية إيقاعية أطلق عليها الباحث المعادلة المقطعحركية و هى معادلة رياضية راجعة تربط المقاطع الصوتية بالحركات الصوتية فبالغة ، ومن خلالها يتم إستنباط القيم الدلال فى النص . فضلا عن كشف المعادلة لآلية عملية الصوت الايقاعى فى النص العربى .

